ڈاکٹر سید محمد عقیل

ڈاکٹر سید محمد عقیل

انجمن تہذیبِ نو پبلیکیشنز ڈویژن
۲۷۲ چک، الہ آباد ۳

پیش گفت

نئی علامت نگاری آج سے ۵ سال پہلے شروع کی گئی مگر جیسا کہ اردو کے ادیبوں اور کتابوں کی حالت ہوا کرتی ہے اسی کا شکار میں خود اور یہ کتاب بھی ہو گئی۔ اردو کے ادیب و شاعر سبھی کی یہ مشکل ہے کہ پہلے وہ تخلیق میں اپنی جان گھلائیں اور بہت سے لوگوں کے نزدیک وقت ضائع کریں اس کے بعد پھر پبلشر ڈھونڈھتے پھریں۔ پبلشر ڈھونڈھنا اور کتاب تصنیف کرنا کاروباری سطح پر ایک ہی مشکل کا نام ہے۔ بہت سے ادیب اور شاعر اردو ادب میں اپنی تصنیفات رکھے رکھے جاں بحق تسلیم ہو گئے مگر ان کو پبلشر نہ مل سکے۔ بہت سے ادارے کتابیں تو اردو کی چھاپتے ہیں مگر مشروط طور پر مثلاً ایک خاص طرح کے ناول، خاص طرح کے معمے حل کرنے کی کتابیں، ایک خاص دلچسپی سے متعلق پاکٹ بک، لیکن علمی اور ادبی کتابوں کا سودا کرنا ان کے بس کی بات نہیں۔ اس میں ادیب اور شاعر کی کمزوری یہ ہوا کرتی ہے کہ وہ بیسویں صدی کی اس ہنگامہ خیز زندگی کے داؤں پیچ سے اکثر ناواقف ہے۔ وہ آج بھی اپنے کو ملہم غیبی سمجھتا ہے اور اس کو خیال ہوتا ہے کہ کسی دن کوئی فیبر اینڈ فیبر، آکسفورڈ پریس، چارلس اسکریبنر یا مکتبہ جامعہ اسے ڈھونڈھتا ہوا پہنچے گا اور اس کی خوشامد کر کے وہ تمام تخلیقات لیجائے گا۔ پبلشر کی تلاش میں اور پھر اس داؤں پیچ کے ساتھ جو آج کا شعار ہے، غیرت مند

ادیب اور شاعر کو اپنے منصب کی توہین نظر آتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ بہت سے اچھے ادیب اور شاعر چھوٹے چھوٹے شہروں میں اپنی تخلیقات سمیٹے پڑے ہیں اور انھیں کوئی نہیں پوچھتا جبکہ بہت سے کم سواد لوگ اپنی چرب زبانی سے پبلشروں کو دام تذویر میں پھنسا کر صاحب کتاب بن جاتے ہیں اور جب صاحب کتاب بن گئے تو پھر ان کے علم و لیاقت پر کون انگشت نمائی کر سکتا ہے۔ اردو میں یہ بات بہت عام ہے جس سے اردو ادب کے ارتقاء کو زبردست دھکا پہنچ رہا ہے۔ اب چونکہ حکومت ہند نے اردو کی اشاعت اور ترویج کے لیے بہت سی آسانیاں فراہم کر دی ہیں، کچھ ادارے قائم ہو گئے ہیں جو کتابوں کے انتخاب، طباعت اور اشاعت کے لئے امداد بھی دیتے ہیں، اس لیے اردو کے ادیبوں کو اپنی تخلیقات کی اشاعت میں کچھ آسانیاں ہو گئی ہیں۔ اگرچہ میں اس کا مجاز نہیں کہ ایسے اداروں کی کارکردگی میں مداخلت کا بیجا مرتکب ہوں تاہم اردو کا ایک ادنیٰ خادم ہونے کی حیثیت سے یہ سوچتا ہوں کہ اگر یہ ادارے بجائے جزوی امداد دینے کے تمام منتخب کتابوں کی پوری ذمہ داری لے لیں تو یہ کام اور بہتر طور پر انجام پا سکتا ہے جہاں حکومت نے ایسے ادارے قائم کیے ہیں اسی کے ساتھ انھیں ایک پریس بھی قائم کرنے کی آسانیاں فراہم کر دے تاکہ اردو کے شاعر اور ادیب جزوی رقم فراہم کرنے کی تگ و دو سے بچ کر صرف تخلیق میں مشغول ہو سکیں۔

اس کتاب کے مقدمے میں اس طرح کے شاخسانے کا سبب شاید اس کتاب کا پانچ سال تک کتابت شدہ حالت میں مصنف کے پاس پڑا رہ جانا ہے ورنہ اس بات کا یہاں کیا محل ہو سکتا ہے۔

'نئی علامت نگاری' میں علامتی تحریک کی ابتدا مغرب میں اس کا زوال

فرانسیسی ادب میں علامتی شعرا کی حیثیت اور ان کے متعلق انگلستان اور امریکہ کے مستند نقادوں کے اقوال، سب کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ کہیں کہیں تحریر جذباتی ہو گئی ہو اس وجہ سے کہ جس وقت یہ کتاب لکھی جا رہی تھی اردو میں 'جدیدیت' کی تحریک اپنے شباب پر تھی۔ ہر طرح کے دعوے اس تحریک کے بارے میں کئے جا رہے تھے۔ کچھ نئے ادیبوں کو یہ بھی بتایا جاتا تھا کہ یہ بالکل اوریجنل تحریک (جسے جدید ادب والے رجحان کہتے تھے) ہے اور صرف ہندوستان کے چند نئے ادیبوں کے ذہن کی اختراع اور محسوسات ہیں۔ اگرچہ ایسا نہیں تھا مگر نو بہ نو آنے والے چھوٹے موٹے جدید شاعر اور افسانہ نگار یہی سمجھ رہے تھے کہ یہ ایک ایسے نئے ادیب کی ایجاد ہے جس کے برابر ابھی تک اردو ادب نے کوئی ادیب پیدا نہیں کیا۔ جو فرانسیسی، اسپینی، اطالوی، جرمن اور انگریزی ہر زبان کا ماہر ہے جس کا نئے ادیب صاحب اور ان کے تابعین ڈھنڈورا بھی پیٹتے تھے۔ (اگرچہ یہ بھی ایک فریب تھا۔ ادیب مذکور سوا انگریزی کے اور کسی زبان کے حروف تہجی کی آوازوں سے بھی واقف نہیں) اس لئے اس کتاب میں کہیں کہیں سخت گیری اور جذباتیت کی شکل نظر آ سکتی ہے مگر کوشش یہی کی گئی ہے کہ علمی اور ادبی توازن برقرار رکھا جائے۔ اسی لئے ان نئے شعرا کا ہمدردی سے مطالعہ کیا گیا ہے جو واقعی اس کے اہل تھے۔ مثالوں کے لئے اچھے خراب سبھی طرح کے نمونے پیش کئے گئے ہیں۔

فرانسیسی علامت نگاروں کا جہاں ذکر کیا گیا ہے وہاں بہت سے تلفظ فرانسیسی آوازوں کے لکھ دیئے گئے ہیں اگرچہ انگریزی میں وہ اس آواز کے ساتھ مستعمل نہیں ہیں۔ پھر ان ناموں کے تلفظ اکثر شمالی فرانس اور جنوبی فرانس میں بدل

لکھی جاتی ہیں۔ لیکن وہ تلفظ صحیح ضرور ہیں۔ فرانسیسی میں R کی آواز اردو کے حرف 'غ' سے نکلتی ہے اس لیے جہاں جہاں (R) کا استعمال ہوا ہے وہاں 'غ' کی آواز لکھی گئی ہے۔

'کتاب' کے پروف دیکھنے اور دوسرے کاموں کے لیے میں عزیزی جعفر عباس صاحب کا شکر گزار ہوں۔ عزیزم علی جاوید نے کتابت سے لے کر پریس تک کے مراحل بڑی خوبی سے انجام دیے۔ اُن کے لیے دعائیں۔

آخر میں جناب ذوالفقار صدیقی صاحب کا متشکر ہوں کہ انھوں نے اس کتاب کی طباعت کا بیڑا اٹھایا۔ اور اسے تکمیل کی منزل تک پہنچا کر ہی دَم لیا۔ ذوالفقار صاحب نہ اردو کے پبلشر ہیں اور نہ کسی اردو پریس کے مالک، ہاں اردو زبان و ادب اور اردو کے ادیبوں سے ان کی محبت بے پایاں ہے اور اس کتاب کی اشاعت اس کا ثبوت ہے۔ اُن کے پاس انگریزی کا ایک پریس ہے لیکن اس کی آمدنی سے اردو کے لیے بہت سے چھوٹے موٹے کام کرنا ان کا شغل رہا ہے۔ اردو سے انکی ایسی لگن دیکھ کر کم از کم اردو والوں کی طرف سے میری گردن شرم سے جُھک جاتی ہے

سیّد محمد عقیل
الہ آباد یونیورسٹی

الہ آباد
۲۵ر اکتوبر ۱۹۷۶ء

علامت نگاری

(نظموں میں)

لفظ علامت نے اپنی ظاہری شکل وصورت معانی ومطالب سے لے کر ائس منزل تک جسے علامت نگاری کہتے ہیں، جتنا سفر طے کیا ہے اگر ان سب کی تشریح اور وضاحت کی جائے تو مقالہ اچھی خاصی کتاب بن سکتا ہے تاہم ہم اپنی سہولت کے لئے چند ابتدائی باتیں بیان کرکے علامت نگاری کی اس تاریخی دنیا میں چلنا چاہتے ہیں جس کا دامن فرانس سے لے کر اردو ادب کے جدید دور تک پھیلا ہوا ہے۔

عرف عام میں علامت کا استعمال صرف چند قرائن یا نشانات کے لئے ہوتا رہا ہے جو مرئی ہوں اور جو ذہن کو ان اشیا کی طرف منتقل کریں جو مرئی اشیا سے تعلقات وابستہ رکھتی ہوں مگر سامنے نہ ہوں۔ انسائیکلوپیڈیا برٹینکا میں سمبل (Symbol) کی تعریف یوں کی گئی ہے۔

[1] "Symbol, the term given to a visible object representing to the mind, the symblance of something which is not shown but realized by association with it..

(Encyclopaedia Britanica p. 701, 1965 Edition)

یہ قرائن یا نشانات جنہیں اقتصادی اور سماجی حالات، جسمانی امراض کی شناخت اور ذہن کی اس واقفیت اور آگہی کے لئے استعمال کیا جاتا رہا ہے جو علت اور معلول کو سمجھنے میں مدد دینے کے ساتھ ساتھ عام قاری کو اُن تجربوں کے نتائج سے گذارتے ہیں جن کا اس نے کبھی ادراک کیا ہو اور جن کا اشارہ پاتے ہی قاری حالات کی اُس اندرونی تہہ اور حقیقت سے آشنا ہو جائے اور پوشیدہ اشاروں کے باوجود وہ اس خلا کو اپنے تجربے اور ادراک سے پُر کرے جو علامت نے قاری کے لئے چھوڑ دیا ہے۔ اس طرح 'علامت' قرائن سے چل کر کسی خاص نشان، تجربے یا احساس کی دنیا میں پہنچا دیتی ہے اور جب بار بار وہ اشارہ اُسی تجربے اور احساس کی یاد دہانی کرے تو پھر اُسے اُس خاص شخص کے ذہن میں ایک ایسی علامت (Symbol) کی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے کہ اُس اشارے کے پاتے ہی اس کا ذہن ہمیشہ اُسی مخصوص واقعے کی طرف لے جاتا ہے۔ لیکن اگر ایسے اشارے میں کچھ عام تجربوں کے قرائن بھی شامل ہوں تو ایسی علامت مکمل علامت بن سکتی ہے جسے اور لوگ بھی سمجھ سکتے ہیں۔ یا پھر اس مخصوص علامت کا استعمال کرنے والا اسکو اس طور سے استعمال کرتا ہے کہ قاری، شاعر یا ادیب کے اس انداز سے وہی مطلب نکال لے۔ یہ علامت چند شخصی تجربوں کی بنا پر بھی وجود میں آتی ہے۔ اس میں ایک عام (Universal) تجربہ شامل ہوتا ہے اور اس میں کسی سماجی یا نفسیاتی تغیر یا کیفیت کی بھی جھلک ملتی ہے۔ مثال کے لئے اردو غزل کو نظر میں رکھا جا سکتا ہے۔ غزل میں شمع،

پروانہ۔ قفس، صیاد، گل و بلبل، قاتل و بسمل۔ بہار، خزاں اور بہت سے علامتی الفاظ شامل ہیں جو پہلے تشبیہ اور استعارے کی حیثیت سے استعمال ہوئے ہوں گے لیکن جب عام قاری کا ذہن ان کی خصوصیات سے مانوس ہو گیا تو ان الفاظ نے اپنی کیفیات کا ایک لبادہ اوڑھ لیا اور اشاروں کے بعد صرف اپنا ماحول بنا کر قاری کے ذہن میں اپنا مفہوم پیدا کرنے لگے۔ قاری فحوائے کلام سے سمجھنے لگا کہ شمع معشوق بھی بنتی ہے، دردمند دل رکھنے کی کیفیت بھی اس میں پگھلنے کی وجہ سے پیدا کی جا سکتی ہے، جب اسکے خاموش گھلنے اور پگھلنے کی طرف اشارہ کیا جا رہا ہو تو درد ہجر کا مارا ہوا عاشق بھی بن جاتی ہے جو خاموشی سے سب مصائب ہجراں برداشت کرتا ہے مگر دم بخود ہے۔ کبھی یہی شمع اپنی مخصوص شباہت کی وجہ سے زبان بن جاتی ہے اور داستان محفل بیان کرتی ہے اور کبھی اس کے آنسو کسی اجڑی ہوئی حکومت کے نوحہ خواں بن جاتے ہیں۔ اسی طرح پروانہ، گل و بلبل وغیرہ کی علامتوں کو بھی واضح کیا جا سکتا ہے۔ گویا علامت کبھی واضح نہیں ہو سکتی، مثلاً اب کوئی شمع کہہ کر ہوائی جہاز یا ریل گاڑی مراد نہیں لے سکتا۔ کولرج نے جب الفاظ کو Arbitrary Sign کی حیثیت دی تھی تو اس کا بھی یہی مقصد تھا۔ رومانوی تحریک میں الفاظ کو اشیا تصور کرنا (Words are Things) ایسے ہی اشاروں سے ذہن کو اشیا کی طرف منتقل کرنا تھا جو عام قاری کے ذہن میں اپنی مختلف خصوصیات کے ساتھ موجود ہیں۔

علامت کی شخصی شکل و صورت بھی قاری کو بیگانہ نہیں چھوڑتی۔ اقبال کے شاہین، خودی، فقر، آتش نمرود، عشق، عقل، قلندری سب شخصی علامتیں تھیں لیکن ان کی وضاحت ایک دفعہ شاعر نے کر کے ہمیشہ کے لئے قاری کو اپنے انداز تخاطب

سے مانوس کر دیا اور پھر جب بھی پڑھنے والا اقبال کے کلام کا مطالعہ کرتا ہے تو یہ علامتیں جو اپنی تمام خصوصیات کے ساتھ کچھ تو اسلامی روایات کے اشاروں اور کچھ اقبال کی وضاحت سے قاری کے ذہن میں محفوظ ہیں، جلوہ گر ہوتی ہیں۔ غرض علامتیں، بغیر اپنی چند جانی پہچانی خصوصیات یا مشابہت کے اپنے وجود کی تصدیق نہیں کر سکتیں۔ یہ بات بھی واضح رہنا چاہئے کہ علامت نگاری اور تمثیل نگاری دو مختلف چیزیں ہیں۔ اردو کے کچھ جدیدیوں نے غلطی سے دونوں کو ایک سمجھ لیا ہے حالانکہ انگریزی میں تمثیل نگاری کے لئے Allegory اور علامت نگاری کیلئے symbolism کے الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔ Allegory کی جانی پہچانی چیزیں Parables اور Fables ہیں جس میں پوری پوری تخلیقات ایلوگری میں ہو سکتی ہیں۔ آزاد کی نیرنگ خیال اور (Banyan) کی پلگرم پروگرس کی طرح۔ قبل اس کے کہ اردو میں علامت نگاری پر تفصیلی بحث کی جائے، تھوڑا سا مطالعہ اس تحریک کے علم برداروں کا اس سرزمین میں بھی کر لیا جائے جہاں علامت نگاری نے بحیثیت تحریک کے جنم لیا۔

علامت نگاری کی باضابطہ شناسائی ۱۸۴۷ء میں اس وقت ہوئی جب ایک فرانسیسی شاعر شارل بودلیر نے اتفاقاً ایڈگر ایلن پو کی تخلیقات کا مطالعہ کیا[ا] اور پو کی کہانیوں کا ترجمہ ۱۸۵۲ء میں شائع کیا لیکن اس تحریک کا باضابطہ آغاز ۱۸۸۴ء میں ہوا جب چند زوال پذیروں (Decadents) نے جن میں پال ورلین، ریمبو اور ملارمے شامل تھے، بالقصد علامت نگاری کو اپنایا۔ یوں تو علامتوں اور 'علامت' لفظ

ا
Axel's Castle p 12 by Edmind Wilson 11, Symbolism from Poe to Mallarme

کا استعمال زوال پسندوں سے پہلے بھی خود فرانس کی ادبی تاریخ میں بہتوں نے کیا تھا جس میں الیگزنڈر ژنگاہ (Elexander Guira) یوفے (Jouffroy) اسکیدو (Scudo) اور ژغارع-دی ناغول (Gerrard-de-Norval)[1] خاص ہیں۔ لیکن بودلیر (بودلیئر) کو اہمیت اس وجہ سے حاصل ہو گئی کہ اس کے ساتھ اس طرز شاعری کو فرانسیسی شعرا شعوری طور پر اپنانے لگے۔ ایڈمنڈ ولسن نے علامت نگاری کے ابتدائی علم برداروں میں ژغارع۔ دی ناغول کو اہمیت دی ہے۔ ان کا خیال کہ شاتوبریاں یا موزے (Musset) کے بعد فرانس میں جن لوگوں نے رومانیت کو ایک نیا رُخ دیا اور اس طرح علامت نگاری کے ابتدائی مجتہدین گئے ان میں ژغارغ۔ دی۔ ناغول اہم تھا۔ ناغول (Narval) نیم پاگل سا ایک انسان تھا جو اپنے (نیم مجنونانہ) تخیلات اور محسوسات کو خارجی حقیقت نگاری سے مماثل کیا کرتا تھا۔ وہ اپنے خوابوں اور تخیلی پیکروں (Hallucinations) کو بھی اصلیت کے حدود میں لے جانے کی کوشش کرتا رہتا تھا[2]۔ ناغول کے لئے تقریباً یہی بات پیٹر کوئنل (Peter. Quennel) نے اپنی کتاب بودلیر اینڈ دی سمبالسٹ میں کہی ہے[3] لیکن واقعہ یہ ہے کہ علامت نگاری کی تحریک رومانیت پسند واہمہ کے ساتھ حقیقت پسندوں (Naturalists - Realists) کے خلاف ایک طرح کا ردِ عمل بھی جس میں

---

1. Symbolism from PoetoMallarme, p 60
2. Axles Castle, p 11.
3. Boudelaive and the Symbolists p. 56.

رومانی شعرا کی طرح سائنسی انکشافات نے انسان کی حیثیت ایک بے بس ذی روح کی کردی تھی۔ چارلس ڈارون کے انسانی ارتقا کی تحقیق نے انسانیت کے عظیم تصور کو پاش پاش کردیا اور پھر صنعتی انقلاب نے جب مشینوں کو انسان کے مقابلے میں صف آرا کیا تو یہ لہر اور تیز ہوگئی۔ شعرا کو اپنے خیال کی دنیا میں سکون ملنے لگا اور حقیقت انھیں بڑی تلخ نظر آئی کیونکہ حقیقت سے دوچار ہوکر خیالات کے رنگ محل ڈھے جارہے تھے۔ اسی لئے علامت نگاری صنعتی انقلاب کے بعد زور شور سے اٹھی۔ کچھ لوگ علامت نگاری کی ابتدائی صورتیں جو کولرج، میلویل اور ایمرسن کے یہاں تلاش کرتے ہیں وہ اس نکتے کو بھول جاتے ہیں کہ علامت نگاری کو جو تحریک کی حیثیت حاصل ہوئی اور جس دور کا خیال علامت نگاری کے نام سے ایک ادب کے طالب علم کے ذہن میں آتا ہے، کولرج وغیرہ کا اس سے کوئی واسطہ نہیں۔ یوں تو پھر بقول Bowra (باورا) اور ولسن، ایلزبتھی عہد میں بھی علامت نگاری کی کچھ مثالیں تلاش کی جاسکتی ہیں لیکن یہ محض مفروضے ہیں اور جو تاریخی ثبوت کے محتاج ہیں۔ پو کو ضرور اس سلسلے میں اس لئے اہمیت حاصل ہوجاتی ہے کہ اس نے علامت نگاری کے ایک اہم اصول کی پیچ کی تھی اور وہ موسیقی کی اہمیت کا اصول تھا جو بعد کو بھی اس تحریک کے ساتھ وابستہ رہا اور جیسے ملارمے نے واگنر کا سہارا لے کر بڑے زور شور سے برتا جس میں ایک طرح کی صوفیانہ شان تھی اور جو شاعر کے اندرون اور فن کا سہارا لیتی تھی۔ ان علامت نگاروں نے اس بات کا بار بار اعلان کیا۔ ان کا زندگی سے کوئی واسطہ نہیں۔ فن اور خواب کی دنیا ہی اُن کے لئے سب کچھ ہے باقی تمام چیزیں محض خرافات ہیں اور شاعری کے منصب کو زیب نہیں دیتیں۔ علامت نگاروں کے لئے[1]

---

1. Axles Castle p. 6.

و تخیل ، ہی سب کچھ تھا۔ جوزف کیارَی نے ایک جگہ پر ان انتہا پسندوں کے نقطۂ نظر کی وضاحت کی ہے۔

"علامت نگار سماج اور سوسائٹی سے کوئی واسطہ رکھنا نہیں چاہتے اور نہ اسے حقیقت نگاری کا کوئی حصہ سمجھتے۔ ان کے نزدیک سوسائٹی اپنی گذران (Transiency) اور اپنے بے شعور اور جاہلانہ شور شغب کے ساتھ اس کی اہل ہیں کہ شاعر اس کے متعلق کچھ سوچے سمجھے یا لکھے ... شاعر کو چاہئے کہ وہ بورژوازی سے بالکل قطع تعلق کر لے اور اسی کے ساتھ ساتھ سوسائٹی سے بھی کوئی واسطہ نہ رکھے ...... سیاسی اور سماجی مسائل جو رومانوی شعرا کی فکر کا ایک حصہ تھے، علامت نگاروں کے خاموش اور ستھرے مذاق کے لئے بالکل بیگانہ ہی تو تھے۔ ان کی شاعری، داخلی دنیا کی شاعری تھی۔ عوام اور سماج ان کے لئے قطعی اہم نہ تھے۔"[1]

غرض کہ فرانس میں علامت نگاروں کی شروعات ایک خاص رجحان سے ہوئی جو بودلیئر (بورلیئر) سے شروع ہوا جس میں ہیوزمان (Huysman) کے ہیرو ڈزاسینٹ (Des Esseintes) کا وہ مذاق شامل ہوا جو غمی کے کھانے (Mourning Dinners) کرتا جس میں ہر چیز سیاہ ہوا کرتی یہاں تک کہ کھانے بھی سیاہ رنگ کے ہوتے۔ ولیئر دلائی ادام (Villers Delisle, Adam) سے ہوتا ہوا یہ ذوق 'زوال پذیروں' (Decadents) تک پہونچا جس میں ورلین، آرتھو ریمبو، ملارمے اور والیری شامل ہوئے جو بعد کو علامت

---

1. Symbolism from Poe to Mallarme by Joseph Chiarie pp. 52-53.

نگاروں کے رکن رکین بن گئے۔ یہ مریضانہ ذہنیت کے شاعر (Poet Maudits) روز بروز ہم خیال ہو کر ایک تحریک کی تشکیل میں منہمک ہوئے اور اینڈ اسٹار کی کے بیان کے مطابق پہلی مرتبہ ۱۸۸۶ء میں انھوں نے اس تحریک کا نام "علامت نگاری" (Symbolisme) رکھا۔ اس اسم خاص کی تجویز کا سہرا ایک یونانی کے سر ہے جس نے فرانسیسی میں ژاں موریا (Jean Morea) کے نام سے شاعری شروع کی جس کا پہلا مقالہ ۱۸ ستمبر ۱۸۸۶ء کو لافگارو (La Figaro) میں شائع ہوا جس میں اس نے اس تحریک کے اغراض و مقاصد بیان کئے اور جس میں اس نے "زوال پذیروں" سے فائدہ اٹھا کر تحریک کے تخیلی رُخ کو اپنا لیا۔ اس وقت ورلین، ولیغ دلائی آدام اور ملارمے زندہ تھے۔ جس نے "زوال پذیروں" کے مقنن (Theoralition of Decadents) کی حیثیت سے، علامت نگاروں کی رہبری کی تھی۔ اس سے متاثر ہو کر ورلین نے بھی علامت نگاری میں جمالیاتی اصولوں کی تدوین کی۔ اس نے اپنے مضمون "فن شاعری (Art Poetique) میں جو اصول وضع کئے، انہیں الفاظ کی اہمیت پر زور دیا۔ الفاظ کی نغمگی اور اشاریت کو شاعر کہاں تک نظر میں رکھتے۔ اس پر بحث کی اور اس بات کی بچ کی کہ شاعر کو اپنا مافی الضمیر کبھی صاف اور واضح بیان نہیں کرنا چاہئے بلکہ شاعری کو مبہم اور غیر واضح ہونا چاہئے۔ شاعر کے بیانات جتنے دھندھلے ہوں گے اتنا ہی اشعار میں لطف ملے گا۔[۲] اور الفاظ کی موسیقی سونے پر سہاگے کا کام کرے گی۔

---

1. From Gautier to Elliot p. 86 by Enid Starkie.
2. Starkie p 87

اسی زمانے میں ولیئر ڈلاآن ادام نے ایک ڈرامائی نظم ایکسل (Axel)
کے نام سے لکھی جو تقریباً نثری صورت لئے تھی جس کا ہیرو ایکسل ایک عجیب وغریب
ذہنی انتشار اور تنہا پسندی کا مجموعہ تھا۔ کاؤنٹ ایکسل کا قصہ بڑا دلچسپ ہے لیکن
اس مقالے میں طوالت کے خیال سے اس کا تفصیل سے بیان نہیں کیا۔ مختصر یوں سمجھ لیں
کہ کاؤنٹ ایکسل انسانوں سے دور بلیک فارسٹ کے جنگلی علاقے میں قلعہ بند ہو کر
سادھوؤں اور دنیا تج دینے والوں کے فلسفے کا مطالعہ کیا کرتا تھا اور اسی کے ساتھ ساتھ
اس خزانے کی بھی پوشیدہ طور پر رکھوالی کرتا تھا جو نپولین کے خوف سے لوگ اس
قلعے کو سونپ کر مر چکے تھے اور سوا اس کاؤنٹ کے اور کسی کو اس کی خبر نہیں تھی۔ اتفاقاً
موسم سرما میں ایکسل کا ایک چچازاد بھائی کمانڈر کیسپر (Kasper) اس قلعے میں
پہنچا اور اسے خزانے کی خبر لگ گئی۔ ڈرامہ نگار نے کیسپر کو حقیقی زندگی سے تعبیر کیا ہے
کیونکہ کیسپر کہتا ہے "میں حقیقی زندگی ہوں" جو ڈرامہ نگار کی نظر میں جہل مرکب ہے
کیونکہ کیسپر کاؤنٹ کیسل کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتا بلکہ اس کی طرز زندگی کو مریضانہ
(Morbid) بے روح اور لایعنی سمجھتا ہے اور اسے ایسی زندگی تج کر اصل دنیا
اور اس کی تابناکیوں کی طرف لے جانا چاہتا ہے۔ غرض کہ خزانے کا پتہ ایک اور
عورت سارانا سے دریافت کر لیتی ہے اور کسی طرح کاؤنٹ کیسل تک پہنچ کر جب
رات میں اس پوشیدہ چھپے ہوئے خزانے کو نکالنا چاہتی ہے تو کاؤنٹ اسے پکڑ لیتا ہے۔ پھر
دونوں ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں اور دنیا تج کر اسی قلعہ میں رہنے لگتے ہیں۔
ولیئر آدام نے یہ قصہ اپنے خیالات کی وضاحت کے لئے علامتوں میں لپیٹ کر بیان
کیا ہے اور اس کے رجحان کا پتہ اس کی ان ہمدردیوں اور نفرت سے چلتا ہے جو وہ

کاؤنٹ ایکسل کیسپر کے لئے رکھتا ہے اور سارا کی حماقت کا اظہار کرتا ہے کیونکہ وہ کاؤنٹ کیسل کو مشورہ دیتی ہے کہ اس خزانے کو دنیا گھومنے، انسانوں اور اُن کی زندگیوں کا مطالعہ کرنے میں صرف کرے۔ وہ چاہتی ہے کہ کاؤنٹ ایکسل اس کے ساتھ کشمیر، بنگال، میسور، سیلون اور ایران کی تفریح گاہوں میں سیر و سیاحت کرے لیکن کاؤنٹ ایکسل اس کو یہ بتا کر خاموش کر دیتا ہے کہ انسانوں کا سماج اس قابل نہیں کہ کوئی اس میں زندگی بسر کرے۔ قلعے کی خاموش فضا اس لئے بہتر ہے کہ کاؤنٹ یہاں اپنی تمام آمرانہ (Aristocratic) روایتوں کو برقرار رکھ سکتا ہے۔ دنیا کی حقیقتیں اس سراب کے مقابلے میں، جس میں کہ وہ رہ رہے ہیں کوئی لطف نہیں رکھ سکتیں۔ امید، محض ایک دھوکا ہے۔ ہم اس دنیا سے کیا آرزو کر سکتے ہیں جو خود ہی ایک مصیبت میں مبتلا ہے۔ جو محض مٹی کا ایک تودہ ہے اور کچھ نہیں۔ ہمیں زندگی کی تمام دلچسپیوں کا گلا گھونٹ دینا چاہئے اور حقیقت (Reality) کے یہی معنی ہیں کہ ہم صرف ایک سایہ رہ جائیں۔

"زندگی کا لطف اٹھانا؟۔ ہُنھہ! یہ تو ہمارے نوکروں کو کرنا چاہئے۔"

(Live; our Servant will do That for us.)

"ابھی ابھی تو نے بغداد، پامیر اور یروشلیم کا نام لیا تھا؟ ہُنھہ! کاش تجھے معلوم ہوتا کہ یہ جگہیں کیا ہیں؟ غیر آباد، ناقابل سکونت، پتھروں کا ملبہ، بنجر (Sterile) اور دہکتی جلتی ہوئی زمینیں، اور بھلا کیا، متعفن اور خارش زدہ کیڑے مکوڑوں اور جانوروں کے بھٹ۔ انھیں کے متعلق تو نے ایسے سہانے، خوبصورت اور تابناک تصورات وابستہ کر رکھے ہیں۔ انھیں دیکھ کر کتنی تھکن اور اُکتاہٹ پیدا ہوگی اس کا

مجھے اندازہ نہیں " ہے۔

پھر کاونٹ ایکسل اپنی معشوقہ سے خواہش ظاہر کرتا ہے کہ ہم دونوں کو فوراً اپنا خاتمہ کر لینا چاہیے کیونکہ دنیا رہنے کے قابل نہیں، اور پھر وہ دونوں زہر کا پیالہ پی کر اپنا خاتمہ کر لیتے ہیں۔

تقریباً ہر دور کے علامت نگاروں کا یہی نظریہ رہا ہے جو ولیئر دلائی آدام کے ہیرو ایکسل نے اپنے مکالموں میں ظاہر کیا ہے۔ آج اُردو ادب کے "تنہا دیوں" کا بھی یہی نقطۂ نظر ہے جسے وہ اپنے نزدیک ایک نیا فلسفہ بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اُن کے یہاں "موت" اور "تنہائی" کی خواہش بھی اسی خیال کی بازگشت ہے۔

(Huysman) کا ڈیزاسنتے بھی اسی مالیخولیا میں گرفتار ہے۔ ونمزٹ اپنی کتاب "لٹریری کرٹی سزم: اے شارٹ ہسٹری" میں دلائی آدام کی ایکسل کیسل کے متعلق لکھتے ہیں۔

"ایکسل، انیسویں صدی کے ختم ہوتے ہوتے، علامتی ادب کے علم برداروں کا نصب العین بن گیا۔ نہ صرف فرانس بلکہ انگلینڈ میں بھی یہی صورت ہوئی اور اس کا قلعہ اُن تمام لوگوں کے لئے جائے مفر اور کمیں گاہ بن گیا جنھیں جدید تہذیب (اپنی مشینی اور سائنسی حقیقت نگاری سے) مجروح کر رہی تھی۔ یہ عزلت گزینی تخیل پرستی میں داگنی (Vigny) کے "برج عاج (Ivory Tower)" اور زوال پذیروں (The Decadents) کے ہیرو ڈیزاسنتے کے

—Axel Castle from The Dialogue

ڈرائنگ روم سے بھی بڑھی ہوئی تھی۔[1]

دلائی ادام اور جوزماں کے بعد یولس لافاغ (Jules Laforgue) کاغ بیغ (Tristan Corbiere) اور آرتھر رین بو (Arthur Rimbaud) نے اس تحریک کو آگے بڑھایا۔ یہاں اور لوگوں کا ذکر چھوڑ کر صرف رین بو کا تھوڑا سا ذکر کیا جاتا ہے تاکہ اس کے نظریات کا بھی اندازہ ہو سکے۔

شارل ول کے ایک خاموش اور اکیلے گاؤں نما قصبے میں رہنے والے رین بو نے اپنے بچپن کے دن تنہائی میں گذارے۔ اسے اپنے ماں کا خاموش فارم، پیرس کی چہل پہل کی زندگی سے زیادہ اچھا معلوم ہوتا تھا حالانکہ اس کی ماں کا غصہ اور زبردستی گھر کی ساری فضا میں گھٹن پیدا کئے رہتے، اسی گھٹن، زبردستی اور معاشی دباؤ جس میں ہر قدم پر اخلاقی نقطۂ نظر بھی شامل ہو جاتا، اور جن سب باتوں نے مل کر اس کے ماں کی ذہنی تشکیل کی تھی، نوجوان رین بو کے دل میں بغاوت پیدا کی جس نے اسے اپنا گھر، ادب کی صالح قدروں اور اخلاق کے اصول سب کچھ چھوڑنے پر مجبور کر دیا۔ اور اس نے شارل ول چھوڑ کر دنیا گھومنا شروع کیا۔ جاوا، افریقہ، اسکینڈ نیویا، اور لندن وغیرہ کے سفر اختیار کئے اور اسی کے ساتھ ساتھ اپنا نظریۂ شاعری یہ بنایا کہ شاعر کو صرف Voyant یعنی مشاہدہ کرنے والا ہونا چاہئے جس کی نظریں چیزوں

---

1. Literary Criticism, A Short History by William Wimsatt & Cleanth Brook, p. 593
2. An Introduction to the French Poets by Geoffrey Breton, p. 186

کا اپنے نقطۂ نظر سے مشاہدہ کر کے سمجھیں یہاں تک کہ اُسے اپنے باطن کا بھی اسی طرح جائزہ لینا چاہئے۔ "Voyant" کو چاہئے کہ وہ اپنے تمام حواس خمسہ بالقصد منتشر کر دے تاکہ اسے صحیح راستہ مل سکے۔ یہاں تک کہ اس اعتقاد نے زور دیا۔ اکہ رین بو بعد کو تقریباً صوفی سمجھا جانے لگا۔ اس کی ماں ایک عملی طرز زندگی کی قائل تھی باپ بے انتہا لاپروا۔ رین بو کی شخصیت ایک خواب کی دنیا کی متلاشی۔ نتیجہ ظاہر تھا۔ رین بو کی دنیا ناآسودگی اور حرماں نصیبی کا مرقع بن گئی۔ شعرگوئی کے فن نے اسے ایک حلقے میں مقبول بنا دیا تھا لیکن زندگی بسر کرنے کے تمام راستے مسدود تھے۔ ایسی زندگی جو رین بو کا عقیدہ تھی یعنی ایک Voyant کی زندگی۔ اس سلسلے میں ایک واقعہ، اس کی فنی شہرت سے متعلق دلچسپ ہے۔ ۱۸۸۷ء میں جنگ اٹلی اور حبشہ میں رین بو نے اپنے ایک دوست سے جو Le temps کے مشہور اخبار کے دفتر میں تھا اپنے لئے ایک نامہ نگار کی اسامی چاہی۔ دوست نے جواب میں لکھا۔

"کچھ تھوڑے سے نوجوان (جنھیں میں بے انتہا سادہ سمجھتا ہوں) تمہارے اشعار میں کچھ الفاظ اور رنگوں کی بنیاد پر کچھ شعری اصول مرتب کرنے میں کوشاں ہیں۔ اس چھوٹے سے گروہ نے تمہیں اپنا قائد سمجھ لیا ہے۔ اسے یقین ہے کہ ایک دن تم پھر ظاہر ہوگے اور ان کے مبہم خیالات سے انھیں نجات دلاؤ گے ......
تمہاری آج کی بہت سی بے ربط اور بے انتہا مبالغہ آمیز چیزیں میری سمجھ سے باہر ہیں لیکن تمہاری بہت سی ابتدائی چیزیں یقیناً خوب ہیں۔"[1]

---

1. An Introduction to the French Poets, p. 193

ریں بو کے شعری عقیدوں کا سلسلہ زندگی سے ملتا ہے۔ پہلی شرط شاعر کے لئے ایک خاص طرز کی زندگی بسر کرنا ہے جس کا اثر شاعری پہ پڑے گا۔ Voyant کی شرط بھی غالباً اسی لئے رکھی گئی ہے۔ اُسے بودلیر کے نظریات میں یہ بات سب سے زیادہ پسند آئی کہ جسمانی عیاشی اور لذت کوشی گناہوں کا صحیح تجربہ کرنے میں مددگار ہوتی ہے اور اس طرح روحِ انسانی کی تہیں کھلتی ہیں اور اُس کے بہاؤ اور وسعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ شاعر کے لئے یک گونہ بے خودی ضرور چاہیئے جس کے لئے دوائیں اور منشیات بھی استعمال کی جائیں خاص طور پر برگ حشیش[1] (جو بودلیر کا محبوب نشہ تھا) دوسری چیز یہ ہے کہ شاعر کو "لامعلوم" (Unknownness) کی تلاش کرنی چاہیئے اور اس کا ادراک اس طرح ہو سکتا ہے کہ شاعر خود کو تلاش کرے جو سب سے بڑا علم ہے۔ اپنی روح کو ڈھونڈھے، اس کا مطالعہ کرے، معائنہ کرے (جدیدیوں کا "اندرون کا سفر")...... روح کو ایک بھوت (Monster) بنائے۔ تمام حواس خمسہ کو جان بوجھ کر منتشر کر دے۔ زندگی کے تمام مصائب کا زہر اپنے اوپر صرف کرے تاکہ اُن کی سمیت، اُسے ناقابل بیان مصائب میں مبتلا کر دے جس میں وہ عام انسانوں سے اپنے لاتعداد مصائب، جرائم اور کمینے پن کیساتھ نمایاں ہو سکے اور اس طرح وہی سب سے بڑا عارف ہوگا کیونکہ یوں وہ "لامعلوم" (Unknown) تک پہنچ جائے گا اور اس لئے شاعر کو چاہیئے کہ وہ

---

1. In Introduction to the French Poets, p. 193.

خود اپنی شخصیت کو توڑ مروڑ[1] ڈالے اور یہ کام جان بوجھ کر اپنے حواس کھو کر، خود کو سب سے بڑا مجرم بنا کر اور سب سے بڑا زوال پسند Damned Man بن کر سکتا ہے اور ایسی حالت کا کوئی جواز نہیں پیش کرنا چاہیے۔ بات جس قدر تفہیم و ترسیل سے عاری ہو گی اسی قدر شعری نظریہ واضح ہو گا[2]۔ گویا شعری محسوسات، شاعر کی گرفت میں آ ہی نہیں سکتے۔

لیکن رین بو کا یہ نظریۂ شاعری زیادہ دنوں تک قائم نہ رہ سکا۔ یہاں تک کہ آخر آخر میں رین بو نے خود اس طرزِ فکر کو لایعنی اور مہمل سمجھنا شروع کر دیا تھا۔ بلکہ ایک موقع پر تو اس نے اس طرح کی شاعری کو "بدخوابی" (Delirium) لغو اور حماقت (Folly) سے بھی تعبیر کیا[3]۔ اپنی عمر کے آخری حصے میں وہ اکثر تنفر آمیز لہجے میں کہا کرتا کہ میرا اب ایسی شاعری سے کوئی واسطہ نہیں[4]۔ اس نے بہتری اسی میں سمجھا کہ انسان کو حقیقی اور عملی دنیا سے واسطہ رکھنا چاہیے۔ سائنسی کارنامے اور سخت کوشی ہی انسانی زندگی کا صحیح حل ہیں۔ اس عقیدے نے اتنی شدت اختیار کی کہ رین بو نے شعر گوئی سے توبہ کر لی اور افریقہ میں ایک کاشتکار کی عملی زندگی کو ایسی شاعری

۱۔ "ٹرطی مرطی شخصیت اور زبان" کا خیال "جدیدیوں" کے یہاں "اندرون کا سفر"، "موت کی تلاش"، "جنسی لذت کوشی" یہیں سے لیا گیا ہے۔ م۔ع۔

۲۔ "ترسیل کی ناکامی" کو "اپنا نظریہ" بتانے والے جدید شاعر متوجہ ہوں۔

۳۔ An Introduction to the French Poets, p. 198.

۴۔ "Je ne me plus de ca" Baudelaure and the Symbolists by Peter Quinnel, p. 152.

پر ترجیح دی۔ اپنے چوبیس سالہ ادبی دورِ حیات میں وہ ایک دُمدار ستارے کی طرح طلوع ہوا اور پھر فنا کی لامعلوم وسعتوں میں کھو گیا۔

فرانسیسی علامت نگاروں کے مقلدوں میں پال ورلین کا مزاج، اپنے نظریاتی اصول کی بنیاد پر، ملارمے سے نزدیک ہے اگرچہ وہ ریمبو کا جگری دوست تھا اور اس سے ایک معمولی سا جھگڑا ہو جانے پر اسے تقریباً دو سال جیل میں بھی رہنا پڑا تھا۔ ورلین شعر میں موسیقی اور نغمے کا مبلغ ہے۔ اس نے اپنی نظم آرٹ پوئٹیک (Art Poetique) میں اپنے شعری نظریات کی وضاحت کی ہے جو فن سے زیادہ متعلق ہیں اور جن میں اس وقت کے مروجہ پارناسی (پاغناسی) اسکول کی عروضی قید و بند کے خلاف بغاوت کا جذبہ کار فرما ہے Le Poetes Maudits میں وزوال پذیروں، جس میں اس نے خود بھی شامل کر رکھا تھا کا تجزیہ کرتے وقت ان کی بہت سی ذہنی کیفیتوں کی طرف اشارے کئے ہیں جنھیں وہ خوبیوں میں شمار کرتا ہے۔ مثلاً فن کار کو تنہائی پسند ہونا چاہئے۔ شاعری میں موسیقی ہی سب کچھ ہے۔ زبان اور الفاظ صرف کسی خیال کو ترغیب دیتے ہیں۔ براہ راست کوئی بات نہیں کہتے۔ ورلین کے خیال کے مطابق شعر میں جب تک ابہام نہ ہو، شاعری بے معنی ہے۔ مصرعوں کا مفہوم جس قدر غیر واضح ہو اتنی ہی شاعری بلند ہوتی ہے۔ خیال کا دھندلاپن شعر میں چار چاند لگا دیتا ہے۔ اسٹارکی کے بیان کے مطابق ورلین کو لندن اسی وجہ سے پسند تھا کہ وہاں تقریباً ہر وقت دھند چھائی رہتی ہے جو اس کی شاعری کے لئے مُلہم غیبی (Inspiration) کا کام کرتی تھی۔ ورلین کہتا تھا کہ شاعری کو نسیمِ سحر کی طرح معطر ہونا چاہئے جس کے جھونکے

اک بارگی کہیں سے آجاتے ہیں اور کوئی نہیں جانتا کہ کہاں سے آرہے ہیں۔ ظاہری فنی قید و بند اور ادبیت سے اُسے کیا واسطہ[1]۔ اور یہی رُخ شاعری کا، ادب ہے، اس کے مصرعے یوں ہیں :—

"تمہاری شاعری کو ایک اچھا ایڈونچر ہونا چاہیئے
جو نسیم سحر کے شگفتہ جھونکوں کی زد پہ ہو
اور جو اُسے کبھی پودینے اور کبھی داتُن (کی طرح مہک دار) بنا دے۔
بس یہی ادب ہے اور کچھ نہیں"۔[2]

جیوفری بریتوں کے مطابق ورلین کا یہ جذبہ پیشہ ور قسم کے شعرا کے خلاف پیدا ہوا تھا جو شاعری کو پیشہ بنا لیتے ہیں۔ گویا مکتبی نقطۂ نظر شعر کی خوبصورتی کو ختم کر دیتا ہے اور حقیقتاً دیکھا جائے تو پورے زوال پذیر (Decadents) گروپ کا یہی مزاج تھا جو دھیرے دھیرے انھیں تصوف کی طرف موڑ رہا تھا خود ورلین آخر آخر میں سخت مذہبی ہو گیا تھا اور Sagesse جیسی نظمیں لکھنے لگا تھا جو کیتھولک طبقے میں بہت مقبول ہوئی۔

لیکن موسیقی اور شاعری کے تعلق کو لے کر اس کے بعد آنے والوں نے اس نئی شاعری کے اور بہت سے اصول وضع کیے جن کا سب سے آخری تاجدار استیفان ملارمے تھا۔ ملارمے جس نے اپنی زندگی ایک انگریزی ادب کے معلم کی حیثیت سے گذاری لیکن جو فرانسیسی علامت نگاری کی اس تحریک کا بودلیئر کے

---

1. An Introduction to French Poets p. 133.
2. Ibid p. 133.

بعد سب سے بڑا رکن سمجھا جاتا ہے۔ ملارمے کا عقیدہ تھا کہ شعر میں اگر کوئی چیز دقیع ہے تو وہ موسیقی ہے۔ کوئی فن بغیر موسیقی سے قربت کے، حقیقی فن بن ہی نہیں سکتا۔ موسیقی ہی شعر میں سب کچھ ہے جو محض ابلاغ کے لئے نہیں پیدا ہوتی۔ ملارمے کی خواہش تھی کہ اس کی شاعری میں بھی معنی و بیان کے مختلف پہلو پیدا ہوں جس طرح کہ موسیقی میں ہوا کرتے ہیں۔ شعر کے اگر صرف محدود اور مخصوص معنی پیدا ہوئے تو شاعری محدود ہو کر رہ جائے گی۔ غالباً اس کا مقصد یہ تھا کہ شعر میں ایسے کلیدی الفاظ رکھ دیئے جائیں جو اپنے مخصوص معنی معین نہ کر پائیں بلکہ ہر شخص اپنے فہم کے مطابق ان کا نیا مطلب نکال سکے اور۔ اس طرح اُس کی شاعری میں صرف ایک مفہوم تلاش کرنا اس کے فن کی بے حرمتی کرنا ہے[1]۔ اس مقصد کے لئے اس نے اپنی تحریروں میں اوقاف اور رموز (Punctuation) کا استعمال بھی ترک کردیا تھا تاکہ اس میں زیادہ سے زیادہ ابہام پیدا ہو سکے اور قاری شبہے میں رہے کہ ایک مخصوص لفظ کلمے کی کس قسم سے ہے[2] اور اس کے کیا معنی ہو سکتے ہیں۔ ملارمے کے اس بالقصد ابہام پیدا کرنے کی کوشش محض اس وجہ سے تھی تاکہ اس کی شاعری کو ہر دور میں ایک نئے معنی کیساتھ پیش کیا جاتا رہے اور موسیقی کے سُروں کی طرح اس کے معنی کا تعین نہ ہو سکے۔ اس طرح شاعری میں گہرائی اور دقعت پیدا ہوگی۔ یوں شاعری تہہ دار ہوگی اور عام قاری کے فہم سے بالاتر۔ ابہام اور اشکال شاعری کو جہل مرکب عوام (Vulgar Masses) سے بچائے رکھیں گے۔ ملارمے بھی اندرون کا رسیا تھا۔ اُسے خارجی

1. From Gaulier to Elict, p. 95. 2. Ibid P. 95
2. Ibid, p. 95.

دنیا محض لایعنی معلوم ہوتی تھی۔ اپنا سگار (Cigar) پیتے وقت وہ کہا کرتا کہ میں اپنے اور اس دنیا کے درمیان ہر وقت اس دھوئیں کا غبار چاہتا ہوں۔ وہ قاری کو اس اندھیرے میں لے جانا چاہتا تھا جو انسانی زندگی کو تقدیر کی شکل میں گھیرے ہے۔ وہ جسم کی تلاش سے زیادہ کسی بھی بطون سے آگہی کو پسند کرتا تھا۔ ابہام اور اشکال اسے بے حد پسند تھے۔ شعر میں الفاظ جس قدر غیر واضح ہوں گے اسی قدر لطف شاعری دوبالا ہوگا کیونکہ شعر گوئی محسوسات کی چیز ہے اُسے عقل، دانش اور آگہی یا معلومات اور واقفیت سے کوئی سروکار نہیں۔ پھر وضاحت، حقیقی اور خالص شاعری کا خون کر دیتی ہے۔ اس کا بہت مشہور جملہ اس سلسلے میں یوں ہے۔

"کسی چیز کی وضاحت اس کے تین چوتھائی لطف کو زائل کر دیتی ہے لیکن رفتہ رفتہ اسی بات سے واقف ہونے میں ہمیں بے انتہا لطف ملتا ہے۔"

الفاظ کو ملارمے محض اشارے سمجھتا تھا جن میں ترسیل اور قوتِ بیان پیدا ہو ہی نہیں سکتی۔ یہ ضرور ہوتا ہے کہ لفظ اپنے ساتھ چند تصورات اور خیالات وابستہ رکھتا ہے اور چند لوازم بھی جو لفظ کے گرد خیال کا ایک ہالہ سا بنا لیتے ہیں اور وہ ہالہ ہر موقعے کے لحاظ سے اپنی شکل بدلتا جاتا ہے۔ پیٹر کوئنل کے الفاظ میں ملارمے کے اشعار کبھی کبھی ایک ایسے بیماروں کے کمرے کا تصور پیش کرتے ہیں جہاں بہت سے فالج زدہ مریض پڑے ہوں۔ جہاں ہر چیز پر پرچھائیوں کا گمان ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ آئینہ بھی ایک ٹھہرے ہوئے اور منجمد پانی کا تصور پیش کرتا ہے۔ ایک منجمد دریا ہے جس میں ایک راج ہنس اپنے پر پھڑ پھڑا کر رہ جاتا ہے اور پرِ پرواز نہ پیدا کر سکنے پر متاسف ہے۔ اس کے شعروں کی مثال ان پتوں جیسی ہے جو برف کے

ٹکڑوں میں منجمد ہیں۔ ہر چیز غیر متحرک۔ ہر چیز ساکت وصامت۔ لیکن اس ٹھہرے ہوئے ماحول اور غباری شیشے کے نیچے ایک شعلے کی لپک ہے جو رہ رہ کر چمک جاتی ہے۔ یہی ملارمے کی ذکاوت اور جینیئس ہے۔ مطالعہ کرتے وقت ملارمے، انوکھے اور لسانی اعتبار سے نئے اور خوبصورت الفاظ، کاغذ کے ٹکڑوں پر لکھ لیا کرتا اور انھیں ایک جگہ اکٹھا کرتا جاتا۔ پھر جب شعر کہنے لگتا تو انھیں الفاظ کے مجموعوں کو ایک خاص بحری سانچوں میں پر دلیتا اور پھر نظم انھیں سانچوں اور الفاظ کے متعین شدہ ڈھانچوں اور معنی میں مکمل ہوتی۔ وہ ایسے ہی موقعوں پر کہا کرتا کہ شاعر کی اپنی انفرادی ذہنی جدوجہد کو اپنے الفاظ کے سامنے ہتھیار ڈال دینا چاہئے[۲] اُردو میں افتخار جالب کی قدیم بنجر زمین اور محمد علوی کا خیال ”کہ لو جدید شاعری لفظوں کو جوڑ کے“ اسی نظریئے کی بازگشت ہے۔

ان سب باتوں کے باوجود ملارمے کو فرانس میں شہرت بالکل حاصل نہ ہوئی۔ یہاں تک کہ اسے زندہ رہنے کے لئے فرانس کی سرزمین پر انگریزی ادب کا معلّم بننا پڑا۔ تھباڈے (Thebaudet) کے قول کے مطابق اس نے اپنے کو ایک ایسے غیر دلچسپ شعری حدود میں منہمک کر رکھا تھا جہاں دوسروں کو گھٹن کی وجہ سے سانس لینا تک دشوار ہو گیا تھا[۳]۔ ”خالص شاعری“ کی فکر، عینی عالم کی تلاش،

---

1. Baudelaire and the Symbolists, pp. 158-159.
2. Ibid, pp. 154-55.
3. Baudelaire and the Symbolists, p. 155.
4. Axels Castle, p. 19.

لفظوں کا، بغیر معنی کی پروا کئے ہوئے، شعور حاصل کرنا لفظوں میں اشیا سے زیادہ صفات کی فکر کرنا اور پھر اس کا مقولہ کہ "نظم ایک معمّے کے مانند ہے جس کا حل پڑھنے والوں کو خود ڈھونڈھنا چاہئے" انھیں سب نظریات نے ملارمے کو نامقبول بنانے میں مدد دی۔

ملارمے کا یہ رجحان انیسویں صدی کے اواخر اور بیسوی صدی میں تقریباً تمام علامت نگاروں کا مزاج بن گیا۔ ملارمے کے بعد آنے والوں میں ہیوزمان، ڈگا، (Degas) موریا (موغیا)، آسکر وائلڈ، جوائس، ییٹس (yeats) ماریا ریلکے، آرتھر سائمن، پال والیری اور آندرے ژید خاص تھے لیکن فرانسیسی علامت نگاری کی اس تحریک کو جس نے ملارمے سے آگے بڑھایا وہ پال والیری تھا۔

پال والیری کا دور حیات ۱۸۷۱ء سے جولائی ۱۹۴۵ء تک ہے۔ ملارمے سے اس کی پہلی ملاقات ۱۸۹۲ء میں ہوئی تھی اور یہی اثر والیری پر ملارمے کا باقی رہ گیا۔ والیری خود بڑا ذہین اور ذکی تھا۔ اس نے خود کچھ شعری نظریات الگ قائم کئے۔ یہ الگ بات ہے کہ کوئی ان سے متفق ہو یا نہ ہو لیکن ان سے والیری کی ذہنی سطح کا پتہ چلتا ہے۔

والیری کے خیال کے مطابق نظم ایک پیچیدہ، دماغی اور ذہنی عمل ہے۔ یہ انسانی ذہن کی ایک ایسی کشمکش ہے جو خود شاعر نے اپنے اوپر طاری کی ہے۔ ایک دوسرے موقعے پر نظم کو والیری نے ایک بھاری وزن سے مماثل کیا ہے جسے شاعر مختلف اور مختصر اجزا کی شکل میں رفتہ رفتہ کسی بلند چھت پر لے جاتا ہے اور پھر وہاں سے اس بڑے وزن کو اٹھا کر یکبارگی قاری کے اوپر پھینک

دیتا ہے ۔ قاری جس کی حیثیت ایک راہ گیر کی ہوتی ہے جو اس کوٹھے کے نیچے سے گذر رہا ہوتا ہے ۔ اس طرح قاری ایک لمحے میں وہ کچھ محسوس کرتا ہے جو اس نظم کی ماہیت اور بطون میں داخل ہے اور جسے شاعر نے خود کبھی محسوس نہیں کیا۔ اس طرح قاری پر کیا گزرتی ہے یہ الگ بات ہے لیکن والیری کا یہ خیال درست ہے کہ شاعر جس نے نظم کو مختلف لمحات میں محسوس کیا ہے اُن سارے محسوسات کو یکجا کر کے ایک وقت میں ایک نظم کی صورت میں وہ اسے پیش کر دیتا ہے ۔ والیری کا خیال ہے کہ شاعر کو جوش اور جذبے سے کوئی تعلق نہیں[1] یعنی شعر کسی جوش یا جذبے کو خلق نہیں کر سکتا یا اُسے ایسا نہیں کرنا چاہئے کیونکہ اس سے اثر انگیزی کا احتمال ہوتا ہے اور چونکہ شعر، والیری کے خیال میں صرف ایک راز (Mystery) ہے، اس لئے اسے صرف محسوس کر لینا کافی ہے ۔ جو سمجھ میں آگیا وہ شعر کی دنیا سے خارج ہو گیا (عادل منصوری اور عباس اطہر کے شعروں کی طرح) اور چونکہ جوش و جذبہ بغیر تفہیم کے پیدا نہیں ہو سکتا اس لئے شعر کو جوش و جذبے سے خالی ہونا چاہئے ۔ والیری کے خیال میں نثر میں مقصد اور معنی (Sense) ہو سکتا ہے لیکن شعر سے یہ تقاضہ کرنا مناسب نہیں شاعری ہرگز کسی مخصوص جذبے، مقصد یا خیال کو جنم نہیں دیتی ۔ اس کا خیال اُسی کے الفاظ میں یوں ہے ۔

"کسی شاعر سے یہ تقاضہ کرنا کہ جو کچھ اُس کے ذہن میں گزر رہا ہے اُسے دوسرے شخص تک وہ (تفہیم و ترسیل کے ذریعے) پہنچا دے، بالکل لایعنی سی بات ہے اور اس کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا ۔ شعر کا مصرف صرف یہ ہے کہ وہ سننے

---

1 Axel Castle, p 80

والے کے ذہن کو اُس حالت کے لئے تیار کردے جس میں تفہیم وترسیل کا شخصی عمل ہوتا ہے (لیکن تفہیم وترسیل نہیں) نظم میں سببی اور اثری الفاظ (word cause and word effect) اگر سامع کے ذہن میں لین دین کی کیفیت پیدا کرتے ہیں اور اُن سے ذہن میں کسی شکل یا جذبے کا صرف تصوّر پیدا ہو جاتا ہے تو بس یہی کافی ہے کیونکہ اس میں بڑا لطف ملتا ہے۔ قاری ان سے اپنی سمجھ کے مطابق لطف لینے میں بالکل آزاد ہے۔"

والیری کا مطلب یہ ہے کہ تفہیم وترسیل شعر کے معنی محدود کر دیتے ہیں لیکن اُس صورت میں کہ اگر شعر کے ایک مخصوص معنی واضح نہیں ہوتے تو ہر شخص اپنی استعداد کے مطابق ان کے معنی پیدا کر کے اُن سے مزہ لے سکتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ معنی غلط ہیں یا صحیح۔ ایڈمنڈ وِلسن نے اس نظریے کو اُن کمزوریوں کی پردہ پوشی سے تعبیر کیا ہے جو شاعر میں موجود ہیں کیونکہ اس طرح شعر کا نقص اور حسن کچھ واضح نہ ہو سکے گا۔ پھر تو 'مہمل' کی اصطلاح ہی مہمل ہو سکتی ہے کیونکہ مہمل اشعار میں بھی حسب منشا کچھ نہ کچھ معنی پیدا ہی کئے جا سکتے ہیں اور پھر کسی ادب پارے کو مقبولیت کی حد میں لانا ممکن نہ ہو سکے گا بلکہ شاعر اپنی لاعلمی، فنی اور مہمل بکواس، مجذوبوں جیسی بڑ کو ابہام اور اہمال کے سہارے، موسیقی اور نغمے کی تفہیم کا حسّی جواز پیش کر کے ہر قسم کی شاعری کو ادب عالیہ کے ایوان میں داخل کرنے کا مطالبہ کر سکتا ہے۔ یہی بات والیری کی نثر میں معقولیت (Sense in prose) اور شعر میں صرف اشارہ (Suggestion in Poetry) والے مقولے کے لئے بھی کہی جا سکتی ہے کہ شاعری صرف Suggestion کیوں ہو۔ نثر بھی ایک

ذہنی تخلیق ہے اور نظم بھی۔ اگر نثر سے معقولیت (Sense) کا مطالبہ ہے تو شاعری Non-Sense کی حدوں میں کیوں محصور ہو جائے۔ والیری کے اس عجیب و غریب نظریۂ معقولیت اور اشاریت (Sense and Suggestion) پر ایڈمنڈ ولسن نے بڑی اچھی بحث کی ہے۔ فن شاعری کی قدیم مثالوں کو سامنے رکھ کر ولسن نے یہ بات اٹھائی ہے کہ اگر شاعری کو Sense سے کوئی واسطہ نہیں تو ابتدائی یونان و روما کی تاریخوں، قوانین، رومانی قصوں اور حکایتوں کو کن خانوں میں رکھا جائے گا جو سب کی سب منظوم ہیں اور ان کے معنی مطالب سب پر عیاں ہیں بلکہ بالقصد وضاحت ہے اور پھر ہومر، ورجل، دانتے، شیکسپیر، گوئٹے وغیرہ کا کیا بنے گا۔ لگے ہاتھوں، شاہنامہ، کالی داس کے ڈرامے، رامائن، مہابھارت اور پھر بات یہیں تک نہیں رہتی کیونکہ آج غالب و میر کی بھی کیا حیثیت رہ جائے گی کیونکہ ان سب میں Sense ہے اور یہ تمام شاعری ایک خاص مقصد کے تحت (With a definite notion) وجود میں آئی ہے۔

اسی طرح ترسیل و تفہیم کے منکر ایسے ترسیلی شاہکاروں کو غالباً اپنے محلوں کے گھورے پر پھینک کر بغلیں بجائیں گے کہ انھوں نے ابلاغ و افہام سے نہ صرف پیچھا چھڑا لیا ہے بلکہ ایسے ادب کو بھی فنا کر دیا جس میں ایسی چیزیں موجود تھیں۔ ایڈمنڈ ولسن کے خیال کے مطابق یہ سب نظریے، والیری نے خود اپنی شاعری، ملارمے اور علامت نگاروں کے ابہام کے جواز میں تدوین کئے تھے لیکن اس کے یہ نظریات خود اسی کی شاعری پر صادق نہیں اترتے۔ خود والیری کی شاعری میں معنی و مطالب اور Sense سب کچھ ملتا ہے۔ اس میں مقصدیت ہے۔ یہ سب کچھ تاری

اور سامع پر واضح کرتی ہے جو کچھ شاعر کے ذہن میں گزر رہا ہے۔ انھیں فکری اور عملی تضادات سے پریشان ہو کر والیری نے آخر میں خود اپنے شاعر ہونے کا انکار کیا اور اس کے اپنے نظریۂ شاعری کی اہمیت خود اپنی نظر میں اس قدر گر گئی کہ اپنے دوست آندرے ژید سے اُس نے ایک مرتبہ یہاں تک کہا کہ

"لوگ مجھے شاعر سمجھتے ہیں۔ میں شاعری کو حماقت سمجھتا ہوں۔ شعر سے میری دلچسپی کو صرف ایک اندھے کے ہاتھ بٹیر (Fluke) سمجھنا چاہئے۔ یہ صرف ایک ایکسیڈنٹ ہے کہ میں نے شعر کہے ہیں۔ میری نظر میں شاعری کی کوئی اہمیت نہیں"[2]

اسی کشمکش میں وہ دور بھی گزرا جب بیس سال تک والیری نے خود شعر و شاعری کو خیرباد کہہ دیا تھا۔

والیری کے شعری نمونوں میں اُس کا ایم۔ ٹیسٹ (M. Teste) دلچسپ نمونہ ہے جو والیری کی تنہا پسندی اور سوسائٹی سے اُس کی نفرت کو واضح کرتا ہے۔ ٹیسٹ سوسائٹی سے اسقدر نالاں ہے کہ انسانی سماجی رشتوں کو بھی قائم رکھنا پسند نہیں کرتا۔ یہاں تک مسکرانا، دوسروں کو سلام کرنا یا سلام لینا بھی اُس کے اصول کے منافی ہے۔ اُسے کسی دوسرے کا اُس سے مزاج پُرسی کرنا بھی ناگوار

---

1. Axels Castle, pp. 82-83.
2. Message Poetique dus spmbolism III, 572 with reference to literary criticism—A Short History by Wimsatt & Brook, p. 596.

گزرتا ہے۔ وہ بدتمیز بھی ہے اور ہر وقت صرف اپنے متعلق سوچتا رہتا ہے۔ اسکا تجزیہ اُسے دروں بیں، قنوطی، نرگسیت زدہ اور تقریباً مالیخولیا کا مریض ثابت کرتا ہے[1]۔ (دیکھنا ہے کہ "جدیدیئے" کب اس کی نقل شروع کرتے ہیں)

غرض... علامت نگاری، جو یوں ہی کیا کم پریشان کن اور منتشر مزاجی کی حامل تھی، والیری کے ہاتھوں اس میں اور بیزاری، انتشار اور لایعنیت پیدا ہوگی اسی انتشار کا نتیجہ تھا کہ کبھی بھی علامت نگاری کی نہ صحیح تعریف اور نہ اس کی صحیح شکل متعین ہو سکی۔ اپنی کتاب ملارمے میں ویلیس فاؤلی نے تو یہاں تک کہا کہ علامت نگاروں میں ایسے ایسے تضادات ملتے ہیں کہ مجھے شبہہ ہے کہ کیا کبھی علامت نگاروں کا کوئی اسکول وجود میں تھا بھی یا نہیں۔ ہر علامت نگار اپنی جمالیات کے نئے نظریات قائم کرتا رہا ہے۔ سوا ملارمے کے "شعر کی زبان" کے اصول کے اور کسی اصول پر علامت نگار کبھی بھی متفق نہیں ہو سکے۔ الفاظ کی اشاریت کا اصول بھی دراصل اسی لئے سوچا گیا کہ ہر شخص کے ذہن میں الفاظ کی ابتدائی شکلیں کچھ بھولی بسری صورتوں میں موجود ہوا کرتی ہیں جو نغمے اور موسیقی کے جذبے سے زیادہ قریب ہوتی ہیں اور جن میں خوابوں کے خیالی محل تعمیر کرنا بہت دلچسپ معلوم ہوا کرتا ہے[2]۔ جوزف کیاری نے علامت نگاروں کے اصول "الفاظ کی اہمیت" کی وضاحت پر چند اہم باتیں بتائیں ہیں جو علامت نگاروں کے الفاظ کی دنیا پر روشنی ڈالتی

---

1. Axels Castle, p 90-91.
2. Mallarme by Wallace Fowlie, p. 264.

ہیں ۔ علامت نگاروں کے نزدیک لفظ ہی سب سے سچی حقیقت ہیں ۔ انھیں میں ڈھونڈھنے والے کو سب کچھ مل سکتا ہے ۔ الفاظ کی مثال ایک ناریل کے گولے کی سی ہے جو کسی بندر کے ہاتھ میں ہے ۔ وہ اسے توڑ کر اس میں سے گری کا دودھ پا سکتا ہے لیکن اگر وہ ناریل اس کی گرفت سے چھوٹ گیا تو سوا اس کے کہ سب کچھ مٹی میں مل جائے اور کچھ ہاتھ نہیں آتا۔[1]

علامت نگار کے خواب کی دنیا بھی الفاظ سے تعمیر ہوتی ہے اور اُسے اپنے ساتھ لے کر ایک ایسے اندھیرے اور اکیلے حصّے میں چلی جاتی ہے جسے شعور کا اندھیرا کہنا چاہئے لیکن افسوس تو یہ ہے کہ اس لاشعور کے اندھیرے میں چلے جانے والے پھر واپس لوٹ کر شعور کی روشن اور منوّر دنیا میں نہیں آپاتے اور علامت نگار شاعر اسی اندھیرے سے باہر کے لوگوں کو ایسی زبان، لہجے اور الفاظ میں آواز دیتا رہتا ہے جسے نہ کوئی سُن سکتا ہے اور اگر سنتا ہے تو سمجھ نہیں پاتا ۔ وہ سمجھتے ہیں کہ اُن کی مبہم اور لایعنی آوازیں لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کریں گی لیکن واقعہ یہی ہے کہ وہ تقریباً سب کی سمجھ سے بالاتر ہوا کرتی ہیں ۔ اُن کے منتشر الفاظ اور جملے بعض اوقات خود اُن کی ہی سمجھ سے دور ہوتے ہیں چہ جائیکہ دوسرے انھیں سمجھ سکیں ۔ نتیجہ یہ ہے کہ علامت نگار سوسائٹی سے اور سوسائٹی خود اُن سے متنفر ہو جاتی ہے ۔ اسی واسطے آندرے بریتوں نے یہ نعرہ لگایا کہ حقیقت، سوسائٹی اور انسان بالکل جاہل، لاعلم اور ناقابلِ برداشت ہیں ۔ ہمیں اپنے ہاتھوں میں پستول لے کر نکلنا چاہئے تاکہ خودکشی کی منزل سے بے نیل مرام واپس

---

1. From Poe to Mallarme, p 56.

نہ ہونا پڑے[1]۔

علامت نگاروں کے اسی مزاج نے انھیں سوسائٹی اور زندگی سے بالکل دور کر دیا وہ انسانوں سے بھاگ کر اپنے شخصی، قنوطی اور تنہا پسندی کے جذبے میں پناہ لینا چاہتے ہیں جہاں وہ اپنے مجنونانہ اور مجذوبانہ جذبوں کو ہی کائنات اور پھر اپنی دروں بینی کو زندگی کا مقصد سمجھیں اور جہاں انسانوں کی رواں دواں زندگی کے اصولوں کی پرچھائیاں تک نہ پہنچ پائیں کیونکہ علامت نگار کو انسانوں اور اُن کی سوسائیٹی سے سخت نفرت ہے۔ وہ نہ کسی کی تحسین چاہتے ہیں اور نہ پشت پناہی بلکہ خود کو خیال کی ایک ایسی دنیا میں لے جانا چاہتے ہیں جہاں بیرونی ہواؤں کا گزر تک نہ ہو سکے۔ اسٹارکی نے ان علامت نگاروں کے مزاج کا تجزیہ اور واضح طور پر یوں کیا ہے۔

"علامت نگار بے حد مبہم رہے۔ کبھی اُن میں صوفیانہ، کبھی مذہبی اور زیادہ تر مزاجی کیفیت پیدا ہو جاتی تھی۔ یہ لوگ مادّی زندگی کی ناہمواریوں اور امکانات سے ہمیشہ گھبراتے تھے اور زندگی کی شاہراہ سے کترا کر انسانوں سے دور بھاگتے۔ یہ زندگی سے ڈرتے تھے اور انھیں اس سے کوئی دلچسپی نہ تھی۔ وہ اپنے خوابوں کی دنیا میں تنہا گھومتے جہاں نئی زندگی اور روشنی کا گذر تک نہ ہو سکتا.... ان کی شاعری میں بند کمرے کی گھٹن کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا بند کمرہ جہاں دن میں روشنی کے شعبوں کے بجائے مومی شمعیں جلتی

---

1. From Poe to Mallarme, P. 56 57

رہتی ہیں اور جہاں بے مقصد اور مبہم افسردگی اور قنوطیت پھیلتی رہتی ہے۔ ان شعرا کا محبوب موسم، خزاں کا موسم ہوتا ہے جہاں درختوں کی پتیاں خود ان کے خوابوں کی طرح تیزی سے منتشر ہو کر زمین پر پڑی سڑا کرتی ہیں۔ ان کا محبوب وقت غروب آفتاب کے بعد شام کے دھندلکے کا وقت ہے جب ہر طرف ایک مبہم، پُراسرار اور افسردہ خاموشی چھا جاتی ہے اور رات کی سیاہی پھیلنے لگتی ہے۔ ان کی شاعری کی فضا میں بے انتہا تھکن اور موت کے سناٹے کا احساس ہوتا ہے جیسے کہ خود انسان کی روح سکرات کے عالم میں مبتلا ہو۔"[1]

انھیں سب باتوں کا نتیجہ ہوا کہ سماج علامت نگاروں سے متنفر ہو گیا اور یہ تحریک کبھی لوگوں کا دل نہ جیت سکی۔ "علامت نگاری کی مدّت حیات ایک منظم تحریک کی حیثیت سے بہت مختصر رہی۔ اس کے نصب العین اتنے مشکل اور اتنے بلند تھے کہ ان پر عمل پیرا ہونا ناممکن تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ بہت سے ادیب ادھر اُدھر بھٹک گئے اور کچھ ایسے تھے جو تھوڑی دور چل کر ہمیشہ کے لئے گمنامی اور نفرت کے غاروں میں ڈوب گئے یا انھوں نے دوسرے دیوتاؤں کی پرستش شروع کر دی۔"[2] اور اس طرح والیری کے بعد علامت نگاری کا فرانس میں قلع قمع ہو گیا۔ (لیکن بعد کے دنوں) اس کی مختلف شکلیں بھیس بدل کر آج بھی مختلف ناموں کے ساتھ چلتی رہتی ہیں۔

1. From Gautier to Eliot by Enid Starkie, p. 85.
2. From Gautier to Eliot, p. 99.

(۲)

اتنے طویل پس منظر کے بعد اب اُردو شاعری میں علامت نگاروں کی کاوشوں کا جائزہ اور تجزیہ پیش کیا جاتا ہے۔ یہ طویل پس منظر اس لئے اور ضروری ہوتا گیا کہ اُردو میں حالیہ "جدید" ادبی تحریکات کے محرکات اور اس تاریخی سلسلے کا اندازہ ہو سکے جس کے ڈانڈے انھیں اوپر بیان کی ہوئی باتوں سے ملے ہوئے ہیں اور جن سے "اردو کے جدید" علامت نگاروں کی شاعری، خیال اور فن کے برتنے کے طور طریقوں میں ایک گہری مماثلت موجود ہے۔

اردو میں علامت نگاری کے جدید نظریات کے سرخیل میراجی ہیں۔ یوں تو علامتوں کا معقول (Sense) استعمال بالقصد اقبالؔ نے شروع کیا تھا لیکن اقبال کی علامت نگاری، غزل اور مشرقی مزاج کے رنگ و آہنگ کی علامت نگاری تھی۔ ان کا شاہین اپنے خواص پہلے سے متعین کر کے آیا تھا۔ ان کی منزل شوق، کارواں، صحرا، دجلہ و فرات، حسینؑ اور اسماعیلؑ، مرد مومن، عقل اور عشق سب کی وضاحت اچھی طرح کر دی گئی تھی اور پھر جب کہیں اور کبھی یہ علامتیں استعمال ہوتیں تو ان کے معنی قاری کے ذہن میں پہلے سے مقرر ہوا کرتے پھر ان علامتوں میں کسی ابہام کو دخل نہ تھا اور اقبالؔ کا مزاج، ایک دفعہ سمجھ لینے کے بعد قاری، ان کے ان علائم کا مطلب پا لیتا تھا کیونکہ عام طور پر ان علائم کے معنی ہر جگہ ایک ہی ہوا کرتے۔ ان کے الفاظ اور خیالات میں نہ صرف یہ کہ ترسیل تھی بلکہ پیغام بھی موجود تھا جو ترسیل سے ایک قدم آگے کی منزل ہے۔ اقبالؔ کی شاعری ایک

مقصد کی شاعری تھی اس لئے اگر ابہام کو ان کے یہاں دخل ہوتا تو وہ اپنے پیغام عمل اور درس خودی کو کبھی قاری یا سامع پر واضح نہ کر سکتے حالانکہ ایک حد تک اُن کی شاعری کو باطن سے رابطہ تھا لیکن میراجی کی طرح زندگی سے دور بھاگنا اور شخصی تلازمے تراشنا جو تحت الشعور کی تاریکی میں چکر لگاتے پھریں ان کا مقصد شاعری نہ تھا۔ اقبال کی علامتوں میں ایک طرف تو مشرقی مزاج اور اردو کی روایتوں کی پائیداری کا احساس تھا، دوسری طرف وہ اپنی علامت نگاری کو اپنے سماج اور تہذیبی زندگی سے الگ نہیں کرنا چاہتے تھے بلکہ انھیں کی مدد سے وہ اسلامی زندگی کی از سر نو تشکیل چاہتے تھے۔ مردِ مومن، اس بات سے تو باخبر رہے کہ صنعتی انقلاب نے مغرب میں کیا تبدیلی پیدا کر دی، لیکن یہ بات بھی وہ سمجھ لے کہ اس کی نجات مغربی مادی راستوں سے نہیں ہو سکتی بلکہ اسے اپنی نجات کے لئے ملت بیضا میں پھر سے نظم و ضبط پیدا کرنا چاہیئے اور ساتھ ہی ساتھ اسے اپنے گرد و پیش سے بھی باخبر رہنا چاہیئے۔ ان کی آواز میں جو گھن گرج پیدا ہوئی وہ اسی تبلیغ اور پیغام کی شاعری سے ہے۔ ان کے یہاں ذہن کے اندرونی دریچے صرف رومی کی فکر و نظر تک داخلی طور پر کھلتے ہیں جہاں اسلامی دروں بینی کی چمک ہے۔ اس کے آگے اقبال نہیں بڑھتے کیونکہ تصوف کے وہ راستے جو مسلمان کو مجہول بنا دیں، اقبال کی نظر میں نامسعود ہیں۔ تبلیغ اور عمل ہی اشاعت اسلام کے بنیادی محرکات ہیں اور اقبال کے تمام علائم بس انھیں دو جذبوں کے گرد گھومتے ہیں اور اسی سے ان کے علائم میں ایک طرح کی عالمگیریت پیدا ہوتی ہے یہ درست ہو سکتا ہے کہ ان کی داخلیت میں فطرت سے اُن کی اُس وابستگی کو بھی

دخل ہے جس کے تحت انھوں نے ہمالہ، ابرِ کہسار، ایک آرزو، آفتابِ صبح، ماہِ نو، جگنو، صبح کا ستارہ اور دوسری نظمیں لکھیں جو ڈاکٹر وزیر آغا کے خیال کے مطابق اقبال کی دھرتی سے وابستگی کے علائم ہیں جنھوں نے وطن پرستی کے راستوں سے ہو کر مسجد قرطبہ اور دریائے نیکر تک ان کی اس ابتدائی اور داخلی کیفیت کو پھیلا رکھا تھا۔ گویا یہ ساری باتیں اور فطرت سے محبت کے تذکرے جو "ابر کا فیل بے زنجیر کی طرح اڑانا، درختوں پر تفکر کا سماں چھا جانا، ندی کا فراز کوہ سے گاتے ہوئے آنا اور رنگِ شفق کا کہسار پر کانپتے پھرنا" جیسے محسوسات کی صورت میں ان کی نظموں میں داخل ہوئے، سب وطن پرستی کی ارضی اور مقامی علامتیں ہیں۔ لیکن یہ تمام علائم وہ ہیں جن سے قاری اقبال کی فکر و نظر کے بالکل قریب پہنچ جاتا ہے۔ یہ ہو سکتا ہے کہ کوئی، اس طرح محسوس نہ کرے جس طرح اقبال محسوس کرانا چاہتے ہیں لیکن اقبال کی تمام علامتوں کے اشارے، ان کے عقبی رشتے اُن کی فطرت نگاری میں سموئے ہوئے تلازمے، سب اپنے متعلقات واضح کر دیتے ہیں اور اگر کوئی خوردبین یا 3D کی عینکیں استعمال کرے تو ان علامتوں کی اُن گہرائی تک پہنچ سکتا ہے جو علم کی عام سطح پر نہیں ابھرتیں۔

میرا جی کے ساتھ علامتوں میں وہ تجربے شروع ہوئے جو فرانسیسی زوال پذیروں" اور بعد کو علامت نگاروں نے اپنائے۔ ان کی نظموں نے کائنات سے رشتہ توڑنا شروع کیا، اس طریقے پر کہ اس کی بیرونی جہت اندر کی طرف مڑنے لگی۔ اس نے سماج اور انسانوں کے عام تجربوں سے رفتہ رفتہ علاحدگی اختیار کی اور فرد کے ایک عجیب و غریب احساس میں گم ہو کر، ایک مدافعتی انداز اختیار

کیا ۔ میرا جی کی ساری کوشش یہ رہی کہ انسان کی نفسیاتی کیفیتیں، خیال کی لمحاتی لہریں اور افراد کے ذاتی تجربے جو کسی شخصی عدم توازن (Subnormality یا Abnormality) کی وجہ سے وجود میں آتے ہیں، ان کا اظہار شعر میں ہونا چاہئے۔ عام انسان کا تجربہ ایسا نہیں جسے شعر میں بیان کیا جائے۔ اس سے ایک طرف تو تجربوں کی نوعیت میں فرق بھی ہوگا دوسری طرف شعر میں یکسانیت کے بجائے ندرت آسکتی ہے اور ان کے لئے ہر احساس اور تجربے کو صرف بیان کا ایک ہی راستہ نہ ملے گا بلکہ ہر فرد کے مزاج کی مختلف کیفیتوں کی طرح نظم میں خیالات بھی مختلف الالوان ہو سکتے ہیں۔ اس طرح شعر میں نقطہ نظر کو لے کر چلنے والے، شعر اور فکر و خیال کی ہمہ جہتوں سے بیگانہ رہ جاتے ہیں۔ انھیں صرف اپنا آدرش، اپنا عقیدہ اور مسلک ہی ہر طرف نظر آتا ہے اور اس طرح شعور اور لاشعور کی مختلف کروٹوں تک نقطۂ نظر کی شاعری پر یقین رکھنے والوں کا گذر نہیں ہو سکتا۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے میراجی کی نظموں کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ کہا کہ وہ رُو بہ زوال سورج ہے جو دھرتی کی طرف ڈھلکتا چلا جاتا ہے اور اسی لئے اس کے یہاں، اندھیرا، رات، بھوت، خلوت اور تنہائی، جنگل، ڈائن، سمندر، غار، خون وغیرہ کا تذکرہ ملتا ہے کیونکہ "یہ تمام چیزیں روشنی کے بتدریج ماند پڑنے پر اپنے سارے بھیانہ نقوش کے ساتھ اجاگر ہوتی ہیں۔ میراجی کی نظم میں یہ سب علامتیں زوال کی جہت کو نمایاں کرکے ظاہر سے باطن کی طرف شاعر کی پیش قدمی کو سامنے لاتی ہیں"۔ اور اس کی مثال کے لئے انھوں نے میراجی کی نظم "سمندر کا بلاوا" پیش

---

[1] اردو شاعری کا مزاج ص ۳۷۲

کی ہے جو اُن کی عمر کے آخری حصے کی نظم ہے۔ اس طرح سمندر، موت کی بھی علامت بن سکتا ہے اور اُس بحرِ وجود کی بھی جس میں قطرہ واپس جا کر پھر دریا بن جائے گا جو تصوف کا پرانا مسلک ہے۔ لیکن میراجی کی اُن نظموں اور علامتوں کے بارے میں بھی سوچنا پڑے گا جو آخری عمر کی نظمیں نہیں ہیں۔ اگر ڈاکٹر وزیر آغا کے خیالات سے یہ بات مترشح ہو سکتی ہے کہ میراجی بہ حیثیت ایک فرد کے تمام عمر تک اُسی مائل بہ زوال سورج کی کیفیات سے مشخص رہے، عام اس کے کہ وہ اپنی عمر کی کسی منزل میں رہے ہوں تو پھر بھی سوچنا پڑے گا کہ ان کا شمار اور ان کی مزاجی کیفیت کا محاسبہ انھیں "زوال پذیروں" اور علامت نگاروں کے ساتھ کرنا چاہیئے جن کا ذکر اس مقالے کے پہلے حصے میں کیا گیا ہے۔ بودلیر سے لے کر پال والیری تک یہی مزاجی کیفیت سب کے یہاں ملتی ہے۔ لیکن مائل بہ زوال سورج، والے نظریئے سے اگر کوئی چاہے تو یہ نتیجہ بھی نکال سکتا ہے کہ میراجی نے "میراجی کی نظمیں" کے دیباچے میں یہ بات کہی ہے کہ

"میرے آباؤ اجداد آریہ نسل کے انسان تھے۔ وہ آریہ جو وسط ایشیا سے چل کر جب جنوب کی طرف روانہ ہوئے تو ان کا سفر کہیں رکنے میں نہیں آیا تھا...... شاید یہی وجہ ہے کہ میرا ذہنی سفر بھی پنجاب سے جنوب کی طرف ہی رہا اور شاید یہ اپنی خود کام ذہنیت کی کجروی تھی جو لذت کے آسودہ احساس کو جنوب کی بجائے جنوب مشرق کی طرف لے گئی"[1]

---

[1] میراجی کی نظمیں ص۱۱ مطبوعہ ساقی بک ڈپو۔

وہ ایک طرف اُن کے خیالات کو یونگ کے نسلی احساس کو تو اُجاگر کرتی ہے لیکن اُسی کے ساتھ ساتھ ان کے ذہن کو روشن اور منور مغرب سے نسبتاً تاریک جنوب مشرق کی طرف انھیں لئے جاتی ہے جہاں جغرافیائی اعتبار سے جنگلوں کی کثرت ہے اور جہاں روایتوں، فوق فطری فضا اور علامتوں کے لئے دیو مالائی صورتیں زیادہ ممکن ہیں۔ پھر تو یہ بھی سوچا جاسکتا ہے کہ بودلیر کا بنگال میں ورود اور قیام، ریں بو کا مشرق اور جنوب کی طرف بار بار بھاگنا، افریقہ، سماترا اور جاوا کی طرف سفر کرنا (حالانکہ یہ سفر کبھی مکمل نہیں ہوا)۔ کاؤنٹ ایکسل کی معشوقہ کا مشرقی ممالک کی سیر کی خواہش جو ولیر (دلیغ) اَدام کے لاشعور کی یہی چھپی ہوئی خواہش تھی، سب اسی جذبے کے علامتی اشارے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے میراجی کی جنگل سے وابستگی کو ان کی دھرتی پوجا سے متعلق کر کے جو باتیں اٹھائی ہیں وہ غور طلب ضرور ہیں۔

"میراجی کی نظموں میں دھرتی پوجا کا دوسرا پہلو اس خالص ہندوستانی فضا کی عکاسی ہے جس نے اس کے باسیوں کے مزاج، طور اور اطوار اور فلسفۂ حیات پر نمایاں اثرات مُرتسم کئے ہیں۔ یہ فضا دراصل جنگل کی فضا ہے اور جنگل وحدت کی بجائے کثرت کی علامت ہے۔"

پھر دوسری جگہ لکھتے ہیں۔

"میراجی کی نظموں میں جنگل کی یہ فضا اپنی ساری متنوع کیفیتوں کے ساتھ بڑے بھرپور انداز میں نمایاں ہوتی ہے بلکہ یہ کہنا شاید زیادہ موزوں ہوگا کہ جنگل کی طرف میراجی کی مراجعت دراصل قدیم ہندوستان کی مخصوص فضا کی طرف مراجعت ہے۔ اسی لئے

میراجی کے یہاں بار بار تاریکی میں سمٹنے کا رجحان ملتا ہے جو نہ صرف جنگل کی تاریکی میں ضم ہونے کا رجحان ہے بلکہ جو ماضی کی تاریکی میں کھو جانے کی آرزو پہ بھی دلالت کرتا ہے۔ پھر خلوت، تنہائی اور روزن میں گھس جانے کی آرزو بھی دراصل اسی جنگل کی خلوت، تنہائی اور مندر یا غار کی پنہائیوں میں گم ہو جانے کی آرزو ہے۔ میراجی کی نظموں میں جنگل کی یہ فضا اپنی تمام متنوع کیفیات کے ساتھ اس طور قائم ہے کہ اس کے ثبوت میں میراجی کی قریب قریب ہر نظم کو پیش کیا جا سکتا ہے۔[۱]

اگر میں ڈاکٹر وزیر آغا کے خیالات کو ٹھیک سمجھا ہوں کہ جنگل میراجی کے یہاں صرف ایک علامت ہے ان کی ہندوستان کی سرزمین سے وابستگی کی اور اس کے مخصوص مزاج کی طرف لوٹ جانے کی تو پھر اردو کی تمام نیچر شاعری کے متعلق بھی سوچنا پڑے گا کہ اس کا کیا مقصد ہے۔ میراجی یہ، اس سلسلے میں دراصل اس رومانیت کا اثر ہے۔ جو مغرب سے روسو کے خیالات کے ساتھ اٹھی اور ورڈسورتھ، شیلی، کیٹس وغیرہ سب جس کے مبلغ بن گئے ورنہ جنگل، پہاڑ، دریا اور دیگر مظاہر فطرت سے جتنی دلچسپی ان رومانوی شعرا کو رہی ہے خاص طور پر ورڈسورتھ کو، اتنی میراجی کی نظموں میں نہیں ملتی۔ رومانوی شعرا پہ صنعتی انقلاب کی دیو ہیکل مشینوں نے اپنا اثر ڈالا اور جس کی وجہ سے وہ ایک ایسی دنیا بسانے کے خواہش مند ہوئے جہاں اُن کا ذہنی سکون باقی رہے اور خیالات کی دنیا اپنی تمام کیف سامانیوں کے ساتھ ان کی فکر و نظر کا ساتھ دیتی رہے۔ میراجی ترقی پسند حقیقت نگاری کے مقابلے میں

---

[۱] نظم جدید کی کروٹیں ص ۹۱-۹۰

خیالات کی محدود دنیا میں لوٹ جانا پسند کرتے ہیں۔ جنگل اور دوسری علامتیں جو اُن کی خود ساختہ محدود علامتیں ہیں، ان کی تخیل پرستی کے راستے ایک طرف عام انسانی زندگی سے دور لے جاتی ہیں، دوسری طرف اُن کے دیومالائی رجحان سے انھیں زندگی کی متحرک، عصری تقاضوں سے چھڑا کر گیتوں میں انھیں آسودگی کے راستے دکھاتی ہیں۔ فرانس کے علامت نگاروں کو بھی ابتدائی گیتوں میں بے حد دلچسپی تھی۔ اُن کا خیال تھا کہ، گیتوں کے الفاظ میں جذباتی، اشاراتی اور موسیقیت کا جو جادو ہے وہ کلاسکی یا دوسری شاعری میں ممکن نہیں۔ پو (Poe) اسی وجہ سے گیتوں اور اس قسم کی شاعری کو پسند کرتا تھا کیونکہ موسیقیت، زبان کو معنی کے اعتبار سے محدود نہیں ہونے دیتی بلکہ اس میں مختلف سمتیں پیدا ہو سکتی ہیں اور اس طرح ایسی زبان اور شاعری میں رومانیت ملتی ہے۔ پھر علامت نگاروں کا یہ عقیدہ بھی بنتا گیا کہ "ہمارے تمام محسوسات، ہمارے تمام شعوری لمحے اپنے وقت اور لمحوں کے لحاظ سے ایک دوسرے سے ہمیشہ مختلف ہوتے ہیں اور اسی طرح وہ محسوسات جن کا ہم تجربہ کرتے ہیں وہ عام ادب کی روایتی اور عام زبان میں بیان ہی نہیں ہو سکتے"[1] پھر ہر شاعر اپنی خاص زبان خود بناتا ہے جو اس کی شخصیت کو منعکس کرتی ہے اور اس طرح اُسے علامتوں کا استعمال کرنا پڑتا ہے۔" جب تجربات اور محسوسات مختلف اور مبہم ہوتے ہیں تو وہ صاف اور سیدھی زبان میں کیونکر بیان کئے جا سکتے ہیں۔ ان میں الفاظ کا اژدہام ہوگا، تشبیہی اور تصوراتی پیکر (Images) ہوں گے جو قاری کو صرف کسی خیال کی طرف متوجہ ہونے کا

---

1. Axels Castle. p. 21.

مشورہ دے سکتے ہیں۔"[1] میراجی نے ان خیالات کا باقاعدہ مطالعہ کیا تھا اور اسی راستے پر گام زن تھے۔ اپنے گرد وپیش کی فضا کو وہ شعروادب کے لئے والیری کی طرح مناسب نہ سمجھتے تھے۔ جس طرح والیری کے لئے کہا جاتا ہے کہ جب فرانس پر بمباری ہورہی تھی تو اسے صرف شاعری کا درس دینے سے کام تھا اسی طرح ہندوستان کی جنگ آزادی لڑی جارہی تھی لیکن میراجی اپنے خیالات اور علامتوں کی دنیا میں مگن تھے۔ باوجودیکہ "میری نظمیں" کے دیباچے میں انھوں نے 'وقت' اور 'سماجی آگہی' کا اظہار کیا ہے لیکن عملی طور پر ان کی شاعری میں وقت کی آواز نہیں ملتی اور اس طرح جنگل اور اس کے متعلقات اگر دھرتی پوجا کی علامت ہیں تو زندگی سے فرار کی بھی علامتیں ہیں اور میرا خیال ہے کہ میراجی کے یہاں یہ فرار واضح طور پر سامنے آجاتا ہے۔

"میں تو اک دھیان کی کروٹ لے کر
عشق کے طائر آوارہ کا بہروپ بھروں گا پل میں
اور چلا جاؤں گا اس جنگل میں
جس میں تو چھوڑ کے اک قلب فسردہ کو اکیلے چل دی

....

میں ہوں آزاد —— مجھے فکر نہیں ہے کوئی
ایک گھنگھور سکوں، ایک کڑی تنہائی
مرا اندوختہ ہے   (شام کو راستے پر)

---

1. Axels Castle, p. 21.

یہاں نظم ختم ہو جاتی ہے۔ ابتدا اس نظم کی محض ایک خیالی عکس سے ہوتی ہے جو ہر بار شاعر کے ذہن میں ایک نیا بھیس بدل کر آتا ہے لیکن محض دھوکا دینے کے لیے اور بہکانے کے لئے۔ شاعر اسے بھی خوب سمجھتا ہے لیکن چونکہ اس نے "ایک گھنگھور سکون اور ایک کڑی تنہائی کو اپنا اندوختہ بنا لیا ہے اس لیے اس کے لئے وہی کافی ہے۔ اسے اس کا غم نہیں اگر دنیا تباہ ہو جاتی ہے۔

مجھ کو کچھ فکر نہیں آج یہ دنیا مٹ جائے
مجھ کو کچھ فکر نہیں آج یہ بے کار سماج
اپنی پابندی سے دم گھٹ کے فسانہ بن جائے
مری آنکھوں میں تو مرکوز ہے روزن کا سماں
اپنی ہستی کو تباہی سے بچانے کے لئے
میں اسی روزن بے رنگ میں گھس جاؤں گا

اور پھر اس کے بعد بھی جب سماج شاعر کا پیچھا نہیں چھوڑتا۔ اُسے دُکھ کے باک المناک سیہ خانے میں، آرزوؤں پہ ستم دیکھنا اور گھُلنا پڑتا ہے اور "سنگ دل، خون سکھاتی ہوئی بے کار سماج" شاعر کے حواس خمسہ پر برابر پرچھائیاں ڈالتی جاتی ہے تو شاعر پھر پریشان ہو کر جنگل میں پناہ ڈھونڈھتا ہے۔ اس طرح میرا جی کے جنگل کا سلسلہ صرف ان کی فطرت پسندی اور دھرتی پوجا سے ملاتے رہنا، ان کا صحیح تجزیہ نہیں ہے۔ اسی طرح ان کی نظموں میں "پنچھی" کی علامتیں بھی رومانیت پسندوں، سے تقریباً مستعار ہے جس میں ہندوستانی فلسفہ کی روایت نے دنیا کی بے ثباتی سے "پنچھی" کی شکل ملا دی ہے۔ رومانیت پسندوں، کے یہاں یہی "پنچھی" "کیٹس کلا

بلبل، شیلی کا لوا (Skylark) اور ورڈ سورتھ کی کوئل بن کر آتا ہے۔ ہندوستانی فلسفے میں انسان ایک طائر کے مانند ہے جو جسم کے قفس میں بند ہے لیکن جہاں اُسے موقع ملتا ہے وہ سیلانی پرندہ فوراً جسد خاکی کو چھوڑ کر آزاد ہو جاتا ہے۔ میراجی سے پہلے یہ خیال "طائر روح" بن کر درد، میر، سودا، نظیر اکبر آبادی اور ظفر کے یہاں سے ہوتا ہوا اقبال کی اس بلند بانگ میں ظاہر ہوتا ہے

زندگی انساں کی ہے مانند مرغ خوش نوا
شاخ پر بیٹھا کوئی دم چہچہایا اُڑ گیا

لیکن میراجی نے اس علامت کو مختلف موقعوں پر مختلف معنی میں استعمال کیا ہے۔ اسی وجہ سے میراجی کے سمجھنے میں سخت اُلجھن ہوتی ہے۔ "پنچھی" اور "پرندے" کو انھوں نے جنس کی علامت کے لئے بھی استعمال کیا ہے۔ بعد کی اڑان، اونچا مکان وغیرہ میں اس طائر یا پنچھی کا استعمال نا آسودہ جنسی خواہش بن جاتا ہے۔ بعد کی اڑان میں اُسے یوں دیکھا جا سکتا ہے۔

"وہ تو اک رات کے طوفان کا اعجاز تھا طوفان مِٹا
کیسا طوفان تھا اندھا طوفان
جس کے مٹنے پہ مجھے نوح کی یاد آتی ہے
اور پھر نوح نے بیٹوں سے کہا
کھول دو پنجرہ، اسے چھوڑ دو — اس فاختہ کو
جا کے خشکی کا پتہ لے آئے
چند لمحوں ہی میں وہ فاختہ لوٹ آئی مگر ناکامی

اس کی قسمت میں لکھی تھی

اور پھر کوّے کو چھوڑا، یہی خشکی کا پتہ لائے گا

اُڑتے اُڑتے بھلا دیکھو تو کہاں آ پہونچا

(بعد کی اڑان)

اونچا مکان میں خیال کی پرواز یوں ہے :۔

"میری تخئیل کے پر طائرِ زخمی کے پروں کے مانند

پھڑپھڑاتے ہوئے بے کار لرز اُٹھتے ہیں

مرے اعضا کا تناؤ، مجھے جینے ہی نہیں دیتا تھا

....

اس کا ہے ایک ہی مقصود وہ استادہ کرے

بحرِ اعصاب کی تعمیر کا اِک نقشِ عجیب

جس کی صورت سے کراہت آئے

اور بن جائے ترا قدِ مقابل پل میں

ذہنِ انسانی کا طوفان کھڑا ہو جائے

اور وہ نازنیں بے ساختہ، بے لاگ ارادے کے بغیر

ایک گرتی ہوئی دیوار نظر آنے لگے

(اونچا مکان)

اس طرح کی مثالوں سے میراجی کے ذہنی اتار چڑھاؤ کی محض ایک جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ اُن کے یہاں جہاں یہ علامتیں، جمنا تٹ، کرشن، گوپی، بندرابن،

مندر، پجاری، بھنورا اور رادھا بن کر آتی ہیں وہاں یقیناً ان کے تحت الشعور کی وہ کھڑکیاں کھولتی ہیں جن میں سے ہندو دیومالا کی جھانکیاں نظر آتی ہیں اور اس کا سہارا لے کر کوئی چاہے تو اُن کے جنسی اشاروں کو کام شاستر کی آگاہیوں یا ہندوستانی سنگتراشی اور مجسموں میں عشق و محبت اور جنسی آسودگی کے علم سے وابستہ کر سکتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کی نظر میں میراجی کی یہ جنسی وصل کی خواہش اور عورت ایک سکون کی تلاش ہے جو مرد کو موت سے قریب کرتے ہیں اور جسے ابدی سکون سمجھنا چاہیے۔

> "موت کی طرف بڑھنے کا یہ سارا ڈرامہ، مرد اور عورت کے جنسی فعل سے ایک بڑی حد تک مماثل ہے۔ اس میں عورت کا پُر کشش سراپا اُبھرتا ہے۔ مرد کی مدافعت وجود میں آتی ہے۔ پھر موت یا سمندر مرد کو سرنگوں کرتا ہے اور وہ تاریکی میں کھو جاتا ہے ..... اسے عورت یا سمندر سکون کا گہوارہ نظر آنے لگتا ہے[1]"

لیکن میراجی کی شاعری کا متوازن جائزہ لینے والے کو میراجی کی شاعری میں زندگی کی فرحناک فضا نہیں ملتی اور وقت کی آواز پہ دبیز اور گہرے پردے پڑے نظر آتے ہیں۔ ان کی جنس نگاری شاید اس قدر فلسفیانہ نہیں جسقدر ڈاکٹر وزیر آغا نے اسے بنا دیا ہے۔ میراجی کی یہ علاحدگی (Isolation)، اپنے دور کے سماج پر کوئی اجتماعی اثر نہیں چھوڑتی۔ یہ ضرور ہوا کہ اس سے فرد کا تصور ابھرنے لگا۔ علامت نگاری خود کسی سماجی تحریک سے وابستگی کو شاعری کے منصب کے منافی سمجھنے لگی اور اس طرح ادب میں ایک علاحدگی (Isolation) کی شاعری کا

---

[1] اردو شاعری کا مزاج صفحہ ۳۸۵

رواج محدود حلقے میں ہوا جس نے حد درجہ شخصی طرزِ اظہار کو اپنا کر روایت پرستی کے خلاف آواز اٹھائی۔ یہ آواز ن۔م۔ راشد کی تھی۔

راشد انکار (Negation) کا ہتھیار لے کر میدانِ شاعری میں اُترے۔ انکار، شعری مروجہ ہیئت سے، انکار، مروجہ شعری اسلوب اور طرزِ فکر سے اور انکار روایتی علامتوں کے استعمال سے۔ راشد کی شاعری کا تجزیہ ایک طرف تو انھیں اپنے اسالیب بیان اور شاعری کی روایتوں کی طرف سے ان کی منفیت کو واضح کرتا ہے تو دوسری طرف فرد کی شخصیت کو ابھارنے اور اسے اپنی صلاحیتیں ظاہر کرنے کی صورتیں فراہم کرتا ہے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ اُن کی شاعری کا مجموعی تاثر ایک سماجی اور سیاسی شاعری کی نشان دہی کرتا ہے۔ ان کی شاعری کو خالص (Isolation) کی شاعری نہیں کہا جا سکتا۔ راشد کے سامنے ملک کے سارے مسائل ہیں، انسان کی مجبوریاں ہیں اور غلامی کے بوجھ کے نیچے دبا ہوا ہندوستان۔ راشد نے اس بوجھ کو ایک چیلنج کے ساتھ قبول کیا ہے۔ ان کے یہاں حب الوطنی اور ملکی مسائل داخلی صورتوں میں ایک ٹکراؤ پیدا کرتے ہیں جس سے اندر کا فرد ابھر کر باہر آتا ہے۔ مسائلِ حیات کو اپنے طور پر محسوس کرتا ہے اور بجائے اندرون کی طرف مڑنے کے فرد کو اپنے تصورات اور عقائد کا بھرپور باغیانہ طور پر جائزہ لینے کی ترغیب دیتا ہے۔ پہلی کرن اور "بکراں رات کے سناٹے میں" جیسی نظموں کی طرح اور پھر اسے اپنی تکمیل کر کے مسائلِ حیات اور ملکی و سیاسی صورتوں کو بہتر بنانے کے لئے تیار کرتا ہے۔ انتقام، زنجیر اور ایران میں اجنبی جیسی نظمیں اس کا ردِ عمل ہیں۔ راشد فرانسیسی زوال پذیروں اور علامت نگاروں کی طرح سماج کے تمام

مسائل کی طرف سے آنکھیں بند نہیں کرتے۔ بس مشکل یہ ہے کہ مسائل اور سماج اُن کے لئے اجتماعی مسئلہ نہیں ہیں بلکہ انفرادی اور اسی راستے سے وہ علامتوں کے استعمال میں بھی انفرادی نوعیت کے قائل ہیں اگرچہ علامتوں کا یہ استعمال بےحد شخصی اور لمحاتی بھی نہیں تاہم انھیں عمومیت (Universality) حاصل نہیں۔ قاری اسی وجہ سے راشد کے ساتھ ساتھ نہیں چل سکتا۔ یہ علامتیں شخصی ہونے کے باعث اکثر مبہم ہو جاتی ہیں۔ ایران میں اجنبی کی علامتیں سخت اُلجھن پیدا کرتی ہیں اگرچہ اُن میں سے زیادہ تر خارجی اثرات سے مترتب ہوتی ہیں۔

"ایران میں اجنبی جذبات کی اس کشمکش کے تجزیے کی ایک کوشش ہے جو خاص سیاسی حالات نے پیدا کر دیئے تھے۔ یہ بکھرے ہوئے نقوش اس زمانے کی سیاست کے پردے پر بنائے گئے ہیں جن میں انفرادی جذبات نے محض کشیدہ کاری کی ہے ..... اگرچہ ان نظموں کا تعلق جنگ کے زمانے کے ایران سے ہے لیکن جیسا کہ آپ خود دیکھ سکیں گے۔ یہ واقعات کہیں بھی دنیا کے کسی حصّے میں بھی پیش آ سکتے ہیں۔ جس طرح جنگ نے ایران کی معاشرتی زندگی کو تہ و بالا کر دیا تھا وہ کہیں بھی کر سکتی ہے[۱]"

"یہ سنگدل، اپنی بزدلی سے
فرنگیوں کی محبّت ناروا کی زنجیر میں بندھے ہیں
انہی کے دم سے یہ شہر اُبلتا ہوا سا ناسور بن رہا ہے

---

[۱] دیباچہ ایران میں اجنبی صفحہ ۳۱-۳۰

محبت نارو انہیں ہے
بس ایک زنجیر
ایک ہی آہنی کمندِ عظیم
پھیلی ہوئی ہے
مشرق کے اک کنارے سے دوسرے تک
مرے وطن سے ترے وطن تک
بس ایک ہی عنکبوت کا جال ہے کہ جس میں
ہم ایشیائی اسیر ہو کر تڑپ رہے ہیں
مغول کی صبح خوں فشاں سے
فرنگ کی شامِ جانستاں تک

(من و سلویٰ)

یہ خیالات بتاتے ہیں کہ ان خیالات کا مصنف شعر و ادب کو انسانوں سے الگ کرنے کا قائل نہیں۔ انسانوں کے مسائل اس کے اپنے مسائل بھی ہیں۔ اس پہ اس کشمکش اور ان حالات کا براہ راست تاثر معلوم ہوتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ راشد کی شاعری آگہی کی شاعری ہے جس میں بیان کرنے کے بہت سے طریقے منفیانہ ہیں جو سعرتی طریقوں سے لے کر آزاد منظومات تک پھیلے ہوئے ہیں۔ انھیں تاریخ کے ساتھ بدلتے ہوئے سماج اور اس کے تحرک کا احساس ہے۔ حالات جو انسان کے ساتھ منافقت یا موانست کرتے ہیں، راشد اس سے متاثر ہوتے ہیں اور ادب کو ایسے احساسات سے الگ نہیں رکھنا چاہتے۔ نقشِ فریادی پر جو دیباچہ راشد نے

لکھا تھا اس میں فیض کے لئے اس طرح کی عبارت ملتی ہے۔

"فیض غالباً ہمارے تمام موجودہ شاعروں سے بڑھ کر تاریخ کی بے پناہ قوتوں کا شعور رکھتا ہے۔ اس لئے کبھی تو وہ اس چار طرف چھائی ہوئی شیطنت اور ناانصافی کا مجرم اجنبی ہاتھوں کے ستم کو قرار دیتا ہے۔ کبھی ان گنت صدیوں کے تاریک بہیمانہ طلسم میں اس کا راز تلاش کرتا ہے اور کبھی اُسے اجداد کی میراث سمجھ کر بے بسی کی حالت میں خاموش ہو جاتا ہے۔ فیض کی یہ آخری زمانے کی شاعری میرے نزدیک اس نفسی اُلجھن کی بہترین مثال ہے جسے Eudipus Complex کہتے ہیں۔ یہ اُلجھن شاید ہم سب میں ہے۔ عہد حاضر کے جس شاعر میں نہیں وہ اپنے اردگرد کے سماجی اقتصادی اور سیاسی انقلاب سے بے بہرہ ہے۔"

اس اقتباس میں راشد کی سماجی اور سیاسی آگہی اچھی طرح آشکارا ہے اور اس طرح انھیں اُن علامت نگاروں میں شامل نہیں کیا جا سکتا جو انسانوں اور اُن کی دنیا سے یک قلم کٹ کر صرف علائم کی لایعنی دنیا میں سکون اور آسودگی تلاش کرتے ہیں۔ راشد کے علائم، اس طرح با مقصد اور شعور و آگہی سے بھرپور زندگی سے وابستگی کا اظہار کرتے ہیں لیکن الفاظ کے پیچ و خم، علامتوں کی تراش، اور اظہار کے راستوں کو کبھی کبھی اس حد تک دشوار بنا دیتے ہیں کہ قاری کا ذہن اُن کے ساتھ چلتے چلتے تھک جاتا ہے۔ عمومیت کی کمی ان کو عام زندگ

کے مصرف کا نہیں رکھتی، انھوں نے آزاد نظموں کا راستہ شاید اس لئے اختیار کیا کہ پابند راستے، اظہار خیال کے لئے کافی نہیں ہو رہے تھے لیکن علامتوں کی باریکیاں اور نامانوسیت آگے چل کر قاری کے لئے سدِ راہ بن گئیں۔

ترقی پسند تحریک نے علامتوں کے استعمال میں اردو ادب کے جانے پہچانے طریقوں کا استعمال کیا۔ غزل سے ایک طرح کی بغاوت کے باوجود علامتوں کے استعمال میں وہ اس کی روایت اور اشاریت کے قائل تھے۔ چنانچہ 'سرخی' اُن کے یہاں انقلاب کی علامت بنی۔ 'تاریکی' اور 'سیاہی' غیر جمہوری تصورِ حیات کی۔ دار و رسن نے اس ظلم و تعدّی کی طرف اشارہ کیا جو غیر جمہوری اور استبدادی حکومت میں رواجِ عام کی سند رکھتا ہے اور پھر اسی کے ساتھ 'صبحِ درخشاں' 'روشنی'، 'سورج'، 'چاند ستارے' سب نئی زندگی کے علائم بن گئے۔ جنھوں نے غزل کی نرم روی کو اپنایا اُن کے یہاں شاعری اپنی تمام قدیم روایتوں سے رشتہ جوڑ کر ایک نئی منزل کی طرف چلی۔ فیضؔ کی شاعری اس مثال کے لئے پیش کی جا سکتی ہے جنھوں نے غزل اور نظم دونوں میں علامت نگاری کی اچھی مثالیں پیش کیں۔

رات کا گرم لہو اور بھی بہہ جانے دو
یہی تاریکی تو ہے غازۂ رخسارِ سحر
صبح ہونے ہی کو ہے اے دلِ بیتاب ٹھہر (اے دل بیتاب ٹھہر)

●

ابھی گرانیٔ شب میں کمی نہیں آئی

نجات دیدہ و دل کی گھڑی نہیں آئی
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

(صبح آزادی)

یہاں علائم بہت واضح ہیں۔ رات جو مصائب، مشکلات اور ظلم و جبر کی علامت ہے اسی کی شکست ایک نئی زندگی کا پتہ دیتی ہے جس کو سحر اور صبح کی علامتوں سے واضح کیا گیا ہے چونکہ فیض کے عقیدے سے قاری باخبر ہے اسے یہ بھی معلوم ہے کہ علامتیں جو شاعر کی مخصوص علامتیں ہیں، ان کے معنی عموماً اُس کے ذہن میں کیا ہوا کرتے ہیں اس لئے ان علامتوں کا سمجھ لینا کچھ مشکل نہیں۔ پھر تسلسل سے خیالات کے گرد و پیش کی زندگی کی وضاحت بھی ہوتی جاتی ہے۔ اگرچہ فیض کی علامتوں کو تمام ترقی پسند شعرا کی استعمال کی ہوئی علامتوں سے الگ کرنا معنی اور مفہوم کے اعتبار سے آسان کام نہیں کیونکہ تقریباً سبھی کے یہاں یہ علامتیں استعمال ہوتی ہیں تاہم فیض کے یہاں یہ علامتیں کسی حد تک منفرد ہو جاتی ہیں۔ فیض کے یہاں یہ علامتیں رومان، تغزل اور انقلاب کی پیچیدہ مگر خوبصورت گلیوں سے گزرتی ہیں۔ فیض خارجی اثرات کو داخلی محسوسات میں اس طرح جذب کر لیتے ہیں کہ نہ نظموں کے شناختی خطوط مبہم ہو پاتے ہیں، نہ تغزل کی نرم روی ان کا ساتھ چھوڑتی ہے اور نہ نئی زندگی کی آگہی اور تحرک جو سماج میں انقلاب پیدا کرتے ہیں، ان سے فیض دور ہوتے ہیں ان کا فن زندگی کے نشیب و فراز اور شعور کی فرزانگی کو اس طرح پہچان ہے کہ ایک کو دوسرے کے بغیر تعبیر نہیں کیا جا سکتا۔

" چند ہی روز مری جان فقط چند ہی روز
ظلم کی چھاؤں میں دم لینے کو مجبور ہیں ہم"

میں 'چند روز' کی تاریخی اشاریت، 'مری جان' کا تغزل اور "فقط چند ہی روز" کی قطعیت جو نئی زندگی کی آمد کا پتہ دیتی ہے، پھر "ظلم کی چھاؤں" میں 'چھاؤں' تاریکی کی طرف اشارہ کر کے جس ظالم حکومت میں ہندوستان کو جکڑا ہوا دکھایا گیا ہے، وہ فیض کے اس شعور کو تمام و کمال واضح کر دیتا ہے جس کا ذکر اوپر کیا گیا۔ ترقی پسند دور کی شاعری میں جس طرح فیض کی آواز تمام آوازوں میں ملی ہونے کے باوجود اوپر اٹھتی ہے اسی طرح ان کی علامتیں بھی بہت کچھ ملتی جلتی ہونے کے باوجود اپنا تیکھا پن اور اپنی پرچھائیاں منفرد رکھتی ہیں۔ نقش فریادی کی ایک دوسری نظم کتے بھی ان کی علامت نگاری کی اچھی مثال ہے جس میں اس نظام حیات میں بستے ہوئے انسان کتوں کے مانند نظر آتے ہیں جنھیں نہ رات کو آرام کرنے کا موقع ملتا ہے اور نہ صبح کو اطمینان نصیب ہوتا ہے۔ وہ اپنی فرومائیگی کے باعث کتوں کی طرح لڑتے ہیں۔

نہ آرام شب کو نہ راحت سویرے
غلاظت میں گھر، نالیوں میں بسیرے
جو بگڑیں تو اک دوسرے سے لڑا دو
ذرا ایک روٹی کا ٹکڑا دکھا دو
یہ ہر ایک کی ٹھوکریں کھانے والے
یہ فاقوں سے اکتا کے مرجانے والے
(کتے)

نا داری، دفتر، بھوک اور غم
ان سپنوں سے ٹکراتے رہے
بے رحم تھا چومکھ پتھراؤ
یہ کانچ کے ڈھانچے کیا کرتے
(شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں)

فیض کی ایسی علامتی نظمیں ان کی سیاسی سوجھ بوجھ کی اچھی مثالیں ہیں۔

فیض کی اس طرزِ گفتار کو جس نے آگے بڑھایا وہ مجاز ہیں۔ اگرچہ مجاز کا شمار ہمیشہ رومانی شعراء میں ہوتا رہا ہے اور زیادہ سے زیادہ اُن کے لئے یہ کہا جاتا رہا کہ مجاز کا جائزہ رومان اور انقلاب کے اصولوں کو نظر میں رکھ کر لینا چاہیئے مگر اُن کی نظموں کا اگر غور سے مطالعہ کیا جائے تو ترقی پسندوں کی بہت سی مروجہ علامتوں کے درمیان سے اپنے لئے مجاز نے ایک مسافر کی علامت پیدا کر لی ہے۔ مجاز کی سب سے اچھی علامتی نظم رات اور ریل سے لے کر مہمان اور مسافر تک سفر کا خیال بار بار بھیس بدل کر آتا رہتا ہے۔ یہ پیہم سفر کی خواہش مجاز کی اس نامکمل اور ناآسودگی کا پتہ دیتی ہے جس سے ہندوستان کا تعلیم یافتہ نوجوان اس دور میں دست و گریباں تھا اسی کے ساتھ یہ سفر زندگی اور سماج میں ایک تبدیلی لانے اور ایک نئے رُخ کی تلاش ہے جو ریل کی طرح تمام پہاڑ، دریا، رات کی سیاہی اور نشیب و فراز سے ٹکرا کر اپنا راستہ طے کرتا جاتا ہے۔ ریل ایک ایسے ہی باغی نوجوان کی علامت ہے جس کے خیالات کی ردیں اور جس کی سماجی آگہی کا شعور ان تمام دشواریوں کو پھاند جانا چاہتا ہے جو نئی زندگی کی تعمیر اور ارتقا میں حائل ہو سکتی ہیں۔

جستجو میں منزلِ مقصود کی دیوانہ وار
اپنا سر دھنتی فضا میں بال بکھراتی ہوئی

ایک رخش بے عناں کی برق رفتاری کے ساتھ
خندقوں کو پھاندتی، ٹیلوں سے کتراتی ہوئی

دامنِ تاریکیٔ شب کی اڑاتی دھجیاں
قصرِ ظلمت پر مسلسل تیر برساتی ہوئی

ایک اک حرکت سے اندازِ بغاوت آشکار
عظمتِ انسانیت کے زمزمے گاتی ہوئی

رات اور ریل، آوارہ، اندھیری رات کا مسافر، مہمان، بدیشی مہمان سے، انقلاب، ان سب نظموں میں ایک نئی زندگی کی تلاش کا سفر ہے۔ اندھیری رات کا مسافر، بھی اسی طرح کی ایک کامیاب علامتی نظم ہے۔ اندھیری رات کا مسافر میں اندھیری رات، طوفان کی ناسازگاری اور مسافر، ایک نئے انسان کی علامت ہے۔ اگرچہ مجاز کی شاعری میں فیض کی سی گہرائی نہیں پیدا ہو سکی لیکن مجاز کی علامتیں اپنے قاری کو کم متاثر نہیں کرتیں۔ ترقی پسندوں کی شاعری کے علامتی رُخ کا مطالعہ یہ ثابت کرتا ہے کہ علامتی شاعری کا اگر کوئی مثبت انداز ہو سکتا ہے تو قاری ابھی یہیں تک پہونچ سکتا ہے۔ ان کی علامت نگاری نہ تو فرانس کے زوال پذیروں کی طرح محرومیت کی طرف لے جاتی ہے اور نہ ان میں ابہام اور عدم ترسیل کی وہ صورت پیدا ہوتی ہے جو شعر و ادب کو مجذوب کی بڑ سے مشابہہ کر دے۔ ترقی پسندوں کی فکری جہت معلوم اور طرزِ گفتار مانوس ہے۔ جس سے ان کے علائم تعمیری اور افادی حیثیت قائم کر لیتے ہیں۔ ان کے علائم، امید، یقین اور درخشاں مستقبل کے علائم ہیں، مراجعت اور غم کوشی کے نہیں۔ ان کے خیالات خارجی ٹکراؤ سے ترتیب پاتے ہیں جس سے علائم نہ مجبوس ہوتے ہیں اور نہ مریضانہ ذہنیت کا کوئی احساس اُن سے ابھرتا ہے اور نہ اُن کا محور فرد کے ذاتی مسائل اور اس کے اندرون کا سفر ہیں۔ برخلاف اس کے، ان علائم میں عمومیت ملتی ہے جن کے ڈانڈے انسانی سماجی و سیاسی مسائل سے ملے ہوئے ہیں۔ ترقی پسندوں نے شخصی علامتوں کے محدود کینوس اور آزاد تلازمۂ خیال (Free Association) سے ہمیشہ پرہیز کیا کیونکہ آزاد تلازمۂ خیال قاری کے ذہن رسا کی زد سے اکثر باہر

ہو جاتا ہے جس کے باعث ادب کا غیر افادی اور غیر سماجی ہو جانا لازمی ہے۔ اگرچہ ترقی پسند دور کے شباب کے زمانے میں خیالات کے اظہار پر جو قدغن حکومت کی طرف سے عاید کی گئی تھی اس کی بنیاد پر شخصی تلازموں کا استعمال ہونا کچھ ناممکن نہ تھا لیکن زندگی اور سماج کی لگن نے نئے شاعروں کو بجائے اپنے خول میں بند ہو جانے کے اور بے باک بنا کر آئین جواں مردی کا صحیح اصول پیش کر دیا۔ ترقی پسندوں کے جو دو اچھے نمونے ابھی پیش کئے گئے اس میں ایک اضافہ اختر الایمان کی شاعری نے کیا۔

اختر الایمان نے ۱۹۴۷ء میں "سب رنگ" کے نام سے ایک طویل نظم شائع کی جو تمثیلی اور علامتی شاعری کی ملی جلی کیفیتوں سے مزین ہے۔ جس کے کردار سوا آدم کے سب کے سب جانور ہیں اور جو ایک مخصوص ذہنی کیفیت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ چونکہ اس طویل نظم میں تمثیلی صورت بھی موجود ہے یعنی علامتوں کے ساتھ خود ایک قصے کا الگ ہونا بھی اسی لئے اسے دونوں کے بیچ کی چیز سمجھنا چاہئے۔ بس گنجائش یہ ہے کہ اختر کی تمام تمثیلات مرئی ہیں۔ اگر غیر مرئی ہوتیں تو مکمل تخیل بن جاتیں۔ خود اختر نے بھی کرداروں کی وضاحت کر دی ہے اور ان کے ذہنی رجحانات اور خصائل کو پڑھنے والوں پر واضح کر دیا ہے۔ مثلاً آدم بدیسی انسان کی علامت ہے۔ سانپ، سیاسی رہنما، گدھا، پٹے ہوئے شہزادے بندر، ناقص تفکر، چڑیا، ابن الوقت، گینڈا، تخریبی عنصر، خچر، والیان ریاست بیل، محنت کش، ہدہد، مذہبی عنصر، کتا، خطاب یافتہ، الو، اہنسا، گدھ، سرمایہ دار اور جنگل کی علامت ہندوستان کے لئے استعمال کی گئی ہے اور

یہاں کے رہنے والے وہ جانور جن کے خواص اور یہ بیان کیے گئے ہیں 'سب رنگ' کا ماحول ۱۹۴۷ء کے ہندوستان کا سیاسی ماحول ہے اور 'آدم' اگر یہ قوم ہے جس نے اپنی حکمت و تدبر، خطاب یافتہ لوگوں اور والیان ریاست کی مدد سے ہندوستان میں تفرقہ پھیلا رکھا ہے۔ جب یہاں کے محنت کش عوام غیر ملکی جبریہ حکومت کے خلاف متحد ہونے لگتے ہیں تو مذہبی نامسعود عناصر انھیں اپنے دام تذویر میں پھنسا کر، متفرق کر دیتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ساری عوامی طاقت اور آواز بانگ درا بننے کے بجائے صدا بہ صدا ہو کر رہ جاتی ہے۔

'سب رنگ' میں فکر و فن کی گہرائی کا اگر ذرا خیال رکھا جاتا تو نظم بہتر ہو سکتی تھی لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس نظم کی طنزیہ اور مزاحیہ کی ملی جلی کیفیت نے لوگوں کو سنجیدگی سے اس کی طرف متوجہ نہیں کیا اور 'سب رنگ' ایک علامتی تجربے کے علاوہ اختر الایمان کی تخلیقات میں کوئی جگہ نہ بنا سکی۔

'یادیں' کی کچھ نظموں میں اختر الایمان کے کچھ بہت اچھے علامتی تجربے ملتے ہیں۔ اپنی ایسی شاعری کے متعلق اختر الایمان نے خود یادیں کے دیباچے میں اظہار خیال کیا ہے:

"میری نظموں کا بیشتر حصہ علامتی شاعری پر مشتمل ہے۔ علامیہ کیا ہے اور شعر میں اس کا استعمال کس طرح ہوتا ہے میں اس تفصیل میں نہیں جاؤں گا صرف اتنا کہوں گا کہ علامیہ کی شاعری، سیدھی سیدھی شاعری سے مختلف ہوتی ہے ایک تو اس لئے کہ علامیہ کا استعمال کرتے وقت شاعر کا رویہ بالکل آمرانہ ہوتا ہے وہ ایک ہی علامیہ کو کبھی ایک ہی نظم میں ایک سے زیادہ معنی میں استعمال کر جاتا

ہے دوسرے الفاظ کے بظاہر جو معنی ہوتے ہیں وہ علامیہ کی شاعری میں بدل جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر میری نظم 'قلوپطرہ'۔ اس نظم کا پس منظر دوسری جنگ عظیم ہے۔ لفظ قلوپطرہ کو میں نے نہ اس تاریخی پس منظر میں استعمال کیا ہے اور نہ اس کے اپنے معنوں میں۔ قلوپطرہ کے نام سے جو اخلاقی پستی وابستہ ہے، یہاں اس تصور کا فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ جنگ کے نتائج میں ایک تجگی کی افزائش بھی ہے۔ قلوپطرہ کا علامیہ استعمال کر کے اس تجگی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس ایک نام کے ساتھ نظم میں اور بھی کئی نام ہیں جیسے "پرویز"، "انطونی" یہ بھی علامیہ کے طور پر استعمال کئے گئے ہیں۔ علامیہ کی شاعری پڑھتے وقت بہت محتاط ہونے کی ضرورت ہے۔[1]

اختر الایمان نے اس دیباچے میں علامتی شاعری کے سنجیدہ اور متوازن رُخ کی وضاحت کی ہے۔ اگر علامتی شاعری اس حد تک اشارے کنائے اور ذہن انسانی کو اپنے ساتھ لے کر چلنے کی سعی کرتی ہے تو یقیناً اس سے ایک لطیف خط اور تہہ دار شاعری کے خط و خال ابھرتے ہیں کیونکہ قلوپطرہ کی علامت سے اس نام کے گرد و پیش جو سماجی تاریخی اور قلوپطرہ کی ذہنی افتاد کی روائتیں وابستہ ہیں اس سے قاری کسی نہ کسی طرح واقف ہے لیکن اُسے اُلجھن اُس وقت ہوتی ہے جب قلوپطرہ کی علامت کا استعمال ڈاک خانہ، ریل کا انجن، قطب مینار، حیدر آباد کے چار مینار یا جنسی جذبہ یا آلات کے لئے کیا جائے۔ ظاہر ہے کہ عام قاری جس نے قلوپطرہ کی تاریخ پڑھی ہے وہ اس خیال تک پہنچ ہی نہیں سکتا بلکہ شاید سوا شاعر کے

---

[1] یادیں ص ۱۲ دیباچہ از اختر الایمان۔

اور کوئی اس علامت کو کبھی نہ پا سکے گا۔ ایسی صورت میں شعر میں علامت کا ذہنی تحرّک کبھی نہیں ابھرے گا۔ اس لئے جہاں اختر نے "علامیہ شاعری پڑھتے وقت بہت محتاط ہونے کی ضرورت ہے" پر زور دیا ہے وہاں علامیہ نگار کو علامتوں کے استعمال میں بھی بہت محتاط ہونے کی ضرورت ہے، کا بھی خیال رکھنا چاہئے۔ علامتیں، جو اپنے گرد وپیش سے، اپنی روایتوں اور تاریخی وسماجی رشتوں سے الگ ہو جاتی ہیں ان کا ادراک ذہن شاعر کے باہر ناممکن ہے۔ یہ تو ضروری نہیں کہ علامتی الفاظ اپنے پورے خواص کے ساتھ ہر اشارے میں موجود رہیں مگر یہ ضروری ہے کہ اشارے میں اس لفظ کے کچھ خواص نظر آجائیں۔ اس لحاظ سے اختر الایمان نے اپنی علامتی نظموں میں اشاروں اور کنایوں کے ساتھ کوئی نہ کوئی خصوصیت رکھی ہے جو علامتی الفاظ سے اپنا رابطہ جوڑتے ہیں۔ ان کی نظمیں ایک لڑکا، مسجد، پرانی فصیل، پگڈنڈی، تاریک سیّارہ سب میں یہ خوبیاں دیکھی جاسکتی ہیں۔ کچھ مثالیں اختر الایمان کی علامتی شاعری کے سمجھنے میں اور مدد دیں گی۔

اُڑتے بادل کھِلی چاندنی کا سماں، میٹھی تنہائیاں
سب کے سب بَن کے مٹتی ہوئی پیاری تصویریں ہیں
صرف تبدیل ہوتی ہوئی روشنی کی جھلک زندہ ہے
صرف حُسنِ ازل اور اَبد کی مہک زندہ ہے
صرف اس طائرِ خوش ادا خوش نوا کی لہک زندہ ہے
ایک دن آئے گا تو بھی مر جائیگا، میں بھی مر جاؤں گا

یہ طائرِ خوش ادا، خوش نوا، جو زندگی کے تسلسل کا طول و عرض ہے۔ سرد و گرم زمانہ کا تجربہ کر کے حالات کے مطابق اپنی کیفیات اور محسوسات کو بدلتا رہتا ہے مگر محبت کی بنیادی قدریں، اٹل حقیقت کی طرح جمی کھڑی رہتی ہیں۔ یہ محبت، زندگی اور فن کا امتزاج، اس نظم کی اکائی، ماہیئت، خیال اور اس نئے شعری تجربے کو برقرار رکھتا ہے۔ اس پر بحث ہو سکتی ہے کہ اخترالایمان اس تبدیل ہوتی ہوئی زندگی کو کس قرینے سے اپناتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اخترالایمان اس معاملے میں بہت محتاط ہیں۔ وہ بدلنا تو چاہتے ہیں لیکن ماضی سے بالکل ٹوٹ کر نہیں اگرچہ ماضی کا منتشر ورق بار بار اُن کے سامنے سے سرکتا جاتا ہے اور مستقبل، کسی تیقن کی خوشخبری بھی نہیں دیتا۔ بس اسی کشمکش اور زندگی کے دوراہے پر ٹھٹھک کر اخترالایمان قدم اٹھاتے ہیں۔ مسجد اور پرانی فصیل دو علامتی نظمیں یاد آتی ہیں، ان کے اس ماضی کی حیثیت کو پیش کرتی ہیں۔

دور، برگد کی گھنی چھاؤں میں خاموش و ملول

....

ایک ویران سی مسجد کا شکستہ سا کلس
پاس بہتی ہوئی ندی کو تکا کرتا ہے
اور ٹوٹی ہوئی دیوار پہ چنڈول کوئی
مرثیہ عظمتِ رفتہ کا پڑھا کرتا ہے

....

گرد آلود چراغوں کو ہوا کے جھونکے

روز مٹی کی نئی تہہ میں دبا جاتے ہیں
اور جاتے ہوئے سورج کی وداعی انفاس
روشنی آ کے دریچوں کی بجھا جاتے ہیں

(مسجد)

•

یہاں سرگوشیاں کرتی ہے ویرانی سے ویرانی
فسردہ شمع امید و تمنا لو نہیں دیتی
یہاں کی تیرہ بختی پر کوئی رونے نہیں آتا
یہاں جو چیز ہے ساکت، کوئی کروٹ نہیں لیتی

(پرانی فصیل)

اگر نظم کی تہہ میں ڈوب کر علامتوں کو تلاش کیا جائے تو ویران مسجد معہ اپنے شکستہ کلس کے، پرانی قدریں ہیں جو حیات کی جولانگاہ میں شکست کھا کر تقریباً بے رونق ہوتی جاتی ہیں۔ 'گرد آلود چراغ' 'دریچوں کی بجھتی ہوئی روشنی' مرتی ہوئی تہذیب اور کہنہ روایات کے سوا اور کیا ہیں۔ ندی جو زندگی کا دھارا ہے اور جو ہر دم رواں دواں ہے جس سے بقول اقبال "رم زندگی" کی نشانیاں ملتی ہیں لیکن یہاں شاعر کے مافی الضمیر کا حال نہیں کھلتا۔ مصرعوں کی عرض داشت ضرور اس بات کا احساس دلاتی ہے کہ شاعر رفتہ رفتہ خود کو اس مرتی ہوئی تہذیب سے الگ کرتا جاتا ہے مگر اس پہ اس کی تباہی کی افسردگی بھی چھائی ہوئی ہے۔ آگے چل کر شاعر کشمکش سے دوچار ہوتا ہے۔

ایک دوراہے پہ حیران ہوں کس سمت بڑھوں
اپنی زنجیروں سے آزاد نہیں ہوں شاید (محرومی)

●

راہ کے پیچ و خم میں اپنا دامن کوئی کھینچ رہا ہے
زرد اکا یہ پیچ دھندلکا، ماضی کی گھنگھور سیاہی
یہ خاموشی یہ سناٹا، اس پہ اپنی کور نگاہی (پگڈنڈی)

اور پھر اس کو اپنا راستہ مل جاتا ہے۔

پھر مرا خون مچلتا ہے ارادے بن کر
پھر کوئی منزلِ دشوار بلاتی ہے مجھے
پھر کہیں دشت و جبل ڈھونڈھ رہے ہیں مجھکو
پھر کہیں دور سے آواز سی آتی ہے مجھے (وداع)

●

سیاہ و کہنہ محلکوں سے اس طرف کوئی
گھنی دبی ہوئی پلکوں سے اس طرف کوئی
پکارتا ہے دھندلکوں سے اس طرف کوئی
یہ دو قدم ہیں انھیں بھی اٹھا کے دیکھ تو یوں (محلکے)

اور انھیں راستوں سے ہوتے ہوئے اختر الایمان امید و یقین کی اس منزل میں قدم رکھتے ہیں جو خاک آور خون اور شکست خواب جیسی نظموں کو جنم دیتی ہے۔

"آپ ہوں میں نہیں انسان سے مایوس ابھی"

اختر کی شاعری کی صدائے بازگشت ہے جس کی دستک بار بار ذہن میں گونجتی رہتی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی کتاب 'نظم جدید کی کروٹیں' میں اختر الایمان کو مراجعت

کی ایک مثال کہا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اختر کی شاعری کا تجزیہ انھیں رجائی ثابت کرتا ہے اور رجائی ضرور، زندگی کی "پہلی سطح" سے وابستہ ہوگا کیونکہ امید و رجائیت بغیر خارجی تصادم سے نمٹے، آگے بڑھیں یہ ممکن نہیں۔ اس معاملے میں تو یہ کسی حد تک مراجعت ہوسکتی ہے کہ غم کی گہرائی سے ابھر کر شاعر خارج کے حالات سے ٹکر لیتا ہے لیکن یہ ایسے حالات ہیں جن سے ٹکرائے بغیر، تجربات زندگی کی سماجی آفاقیت کی تہیں ترتیب بھی نہیں پا سکتیں اور ظاہر ہے کہ پھر غم والم اور تفلسف، شخصی گھٹن، نیوراتی ذہن اور فرد کی بجی پریشاں نظری کے علاوہ اور کیا پیدا کر سکتے ہیں۔ علامت نگار کا، بغیر حیاتی اور سماجی سطح سے ٹکرائے تہہ میں بیٹھنے کی کوشش کرنا محض مفروضہ ہے اور اپنے قارئین یا اپنے سماج سے دھوکے بازی کا سودا کرنا ہے۔ اختر الایمان اس مفروضے اور دھوکے بازی کے سودے سے بالکل الگ ہیں۔ "ایک لڑکا" جیسی علامتی نظم حالات سے ٹکرانے والے جذبے کو اور واضح کرتی ہے اور تھکے ہارے ذہنوں کو امید کی روشنی دکھاتی ہے۔ انسان کا ضمیر، علامت کا لباس پہن کر، ہر شکستِ پندار پر اس کو جھنجھوڑتا ہے۔

"یہ لڑکا پوچھتا ہے اختر الایمان تم ہی ہو"

کی طنزیہ آواز کے ساتھ۔ اور پھر جب آزادی، خودی اور پندار کو مٹتے دیکھتا ہے، جب انسانیت ہر طرف ٹھوکریں کھاتی نظر آتی ہے تو یہ ضمیر اپنی آواز اونچی کرکے اسے متنبہہ کرتا ہے ؎

'یہ لڑکا مسکراتا ہے، یہ آہستہ سے کہتا ہے
یہ کذب و افترا ہے، جھوٹ ہے، دیکھو میں زندہ ہوں

اردو شاعری میں علامتوں کا یہ استعمال، نظریاتی، فنی اور فکری، ہر اعتبار سے قابلِ تحسین ہے جو قاری اور سامع کو زندگی کی اوگھٹ گھاٹیوں میں بھٹکنے سے بچاتا ہی نہیں بلکہ شعر و ادب کو ایک شعوری عمل بھی بناتا ہے۔ نتیجہ کے طور پر اختر الایمان کی شاعری کا علامتی اور غیر علامتی تجزیہ اُسے شخصی زندگی کی کشمکش سے لے کر آفاقی جہتوں تک پھیلا دیتا ہے جس سے یہ شاعری انسانوں کی جماعتی زندگی کی شاعری بنتی ہے۔ اب وہ دَور تو نہیں رہا جب شاعری سے پیغمبری کا کام لیا جا سکے یا کم از کم اس حیثیت کے تقاضے کئے جائیں لیکن تجربات اور محسوسات کی بازآفرینی اگر شعر و ادب میں ایسے تجربے حل کرے کہ لوگ اُسے اپنے تجربوں اور حالات سے قریب پائیں تو بہت ہے۔ اختر الایمان کی شاعری ان تقاضوں کو پورا کرتی ہے۔

اختر الایمان کے بعد علامت نگاروں کی صف میں ایک نئی نسل کا داخلہ ہوتا ہے۔ یہ نئی نسل تقسیم ہندوستان کے بعد منصۂ شہود پر آتی ہے۔ اس میں کچھ پختہ کار لوگ بھی ہیں، نیم پخت بھی اور وہ لوگ بھی جو شعر و سخن کی رسم و راہ سے بیگانہ، ہر اُلٹے سیدھے تجربے کو تخلیق اور فن کا نام دے کر نہ صرف نئی نسل کا اعتبار کھو رہے ہیں بلکہ جگ ہنسائی کا سامان بھی فراہم کرتے ہیں لیکن فی الحال اُن لوگوں سے بحث نہیں کی جا رہی بلکہ ان علامت نگاروں کا جائزہ پیش کیا جا رہا ہے جو نہ یہ کہ ادب کی حیثیت اور ماہیت سے اچھی طرح واقف ہیں بلکہ اس رشتے کو بھی سمجھتے ہیں جو سماج، وقت اور زندگی کو ادب سے منسلک کئے رہتا ہے جو علامت کو ایک ادبی حُسن کی طرح استعمال کرتے ہیں اور خود کو

ایہام کی ایسی تہوں میں نہیں چھپا لیتے جہاں اُن کے فکر وفن کو سمجھنے کے لیے کسی لال بجھکڑ کو تلاش کرنا پڑے اور کبھی کبھی وہ لال بجھکڑ بھی بیکار ثابت ہو۔ ان کے خیالات اور معتقدات سے قاری کو اختلاف ہو سکتا ہے لیکن ان خیالات کی ترسیل میں کوئی دشواری نہیں ہوتی۔ ایسے شعرا میں باقر مہدی، وزیر آغا، بلراج کومل، وحید اختر، فضیل جعفری، ساقی فاروقی، شاذ تمکنت، ناصر شہزاد، منیر نیازی، فہمیدہ ریاض، باقر نجم اور شہریار کا نام لیا جا سکتا ہے۔

باقر مہدی کی شاعری، ترقی پسندی کے سائے میں پروان چڑھی لیکن رفتہ رفتہ ان کے قدم جدید علامت نگاری کی طرف بڑھتے گئے اور ان کا نیا مجموعہ کالے کاغذ کی نظمیں، اسی طرز فکر کا نتیجہ ہے اگرچہ اس مجموعے کی تمام نظموں پر یہ حکم نہیں لگایا جا سکتا۔ اس مجموعے میں ریت اور درد، شام، سیاح، سورج، پاگل، میری بے آواز صدائیں، باقر مہدی کی علامتی شاعری کی اچھی مثالیں ہیں۔ باقر مہدی نے ابھی اپنا رشتہ زندگی سے نہیں توڑا ہے۔ کالے کاغذ کی نظمیں پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ ایک مسلسل جستجو ہے اور زندگی کی تلاش جو شاعر کو بے چین کیے رہتی ہے۔ اس تلاش کے طریقوں سے اختلاف اتفاق کرنا الگ بات ہے۔ لیکن باقر کا کرب و تلاش خلا اور لامعلوم وسعتوں کا کرب و تلاش نہیں۔ زندگی کی پیچیدگیاں، انسان کو سرگرداں اور پریشان کرتی رہتی ہیں۔ مایوسی اور ناامیدی اسے گھیرے پھرتی ہیں لیکن اس جہد مسلسل سے زندہ رہنے کی خواہش امید و بیم کے دشوار گزار راستوں تک قدم بڑھانا چاہتی ہے۔ شام میں آفتاب عالم تاب اور اس کی گردش، اسی امید کی کرن ہے۔ آفتاب جو زندگی کی علامت

ہے جو سرخ رو بھی ہوتا ہے لیکن جسے ڈوبنا بھی پڑتا ہے لیکن صرف غروب ہونا ہی جس کا مقسوم نہیں۔ سیاح کے خضر کو جو حیات انسانی ہے، جینے کی تمنا لئے پھرتی ہے اور جو چاہتا ہے کہ کائنات متحرک رہے اس کے منھ سے دعائیہ کلمے یوں نکلتے ہیں ؎

تو نے پہچان لیا مجھ کو تو اتنا سن لے
مجھ کو جینے کی تمنا ہی لئے پھرتی ہے
پوری دنیا ابھی دیکھی ہے کہاں
جا ــــ تجھے ایک دعا دیتا ہوں
تجھ کو گردش کا ہے شوق
زندگی تیری سفر میں گذرے"۔ (سیاح)

ریت اور درد میں ریت جو مصائب حیات اور زندگی کے اجاڑپن کی علامت ہے اور درد جو زندگی کا جذباتی رُخ، دونوں کے اتصال ہی سے تکمیل حیات ممکن ہے اور

"زندگی ریت سہی، درد کا چشمہ بھی تو ہے"

کا ادراک، امید کی وہی کرن ہے جس کا ذکر اوپر کیا گیا۔ سورج میں نئے انسان اور نئی زندگی کو شاعر ڈھونڈھتا پھرتا ہے۔

اپنے چہرے پہ خونِ دل مل کر
رات کے بام سے اترتا ہے
جستجو کا وہی پرانا عصا

ہاتھ میں لے کے چلتا رہتا ہے

جیسے منزل سے بے خبر راہی
"روشنی" کی تلاش میں گم ہو

'لمحوں کے قیدی'، کا مصرعہ "وقت کو گھڑیوں میں کب تک بند رکھے گا کوئی"، 'پاگل (سورج) میں رنگ برنگی جیبوں والے بندر جو بھاگ گئے'، زندگی کے وہ جھوٹے سہارے ہیں جو ساتھ نہیں دے سکے۔ 'عکس کے قیدی'

جو ———
اپنی زنجیروں کے سہارے
ڈھونڈھ رہے ہیں ہر لمحہ نئی پناہیں

اور 'میری بے آواز صدائیں' میں "سنتی ہو، سنتی ہو" کا جو زندگی سے تخاطب ہے وہ باقر مہدی کے محسوسات، جستجو اور کرب کا اظہار ہے جس کا شاعر کو خود کس حد تک شعوری احساس ہے، نہیں کہا جا سکتا۔ علامتوں کا ایسا استعمال شاعر کے لاشعور سے اس کی خواہشات اور ان لوگوں کو اس طرح سامنے پیش کر دیتا ہے کہ پورے دور کا درد و کرب جھلکنے لگتا ہے۔ مجھے باقر مہدی کی زیادہ تر نظموں میں رجائیت کا احساس ہوتا ہے ہو سکتا ہے کہ باقر مہدی خود اس کا انکار کریں۔ ان کی فنا کی خواہش، زمانے کی چکی میں پستے رہنے کا کرب بھی جستجو ہے، ناامیدی نہیں۔ ویت نام اور 'اپنے نظموں کے صحرا میں'، اس خیال کو اور مستحکم کرتی ہیں۔ زمانے سے ناآسودگی نئی نہیں لیکن اگر یہ ناآسودگی پھانسی کے پھندے تک انسان کو لے جائے یا

اُس کے اندرون کی طرف اُسے اِس کیفیت کے ساتھ مڑنے پر مجبور کرے کہ انسان دنیا چھوڑ کر جوگ لے لے اور سوسائیٹی چھوڑ کر جنگلوں اور پہاڑوں کو اپنا مسکن سمجھنے لگے تو یا وہ روحانیت کی تلاش میں ہے یا اُس پر دیوانگی کا دورہ پڑ رہا ہے لیکن آج نئے انسانوں کی اندرون کی طرف مڑنے کی خواہش کم از کم روحانیت کی تلاش نہیں۔ ڈیوڈ ریزمن (David Riesman) نے اپنی کتاب "دی لونلی کراوڈ" (The Lonely Crowd) میں روایتی اشاروں (Tradition - direction) کی بات اٹھائی ہے اس میں اس کا اشارہ اسی طرف ہے کہ اندرونی اشاروں پر چلنے والا فرد (Inner directed man) بھی بیرونی اور خارجی اثرات اور ماحول کے اثر سے مبرّہ نہیں ہو سکتا لیکن اگر اس اثر کو اس کی شخصیت قبول کرے تب اس پہ اثر ہو سکتا ہے۔ ریزمن کی یہ کتاب "تنہائی پسندی" کی حلیف ہے لیکن خارجی حالات سے

"It would be a mistake to see the inner directed man as incapable of learning from experience or as insentive to public opinion in matter of external conformity. He can receive and utilize certain signals from outside, provided that they can be reconciled with the limited maneuverability that his gyroscope permits him. His pilot is not "quite automatic."

The Lonely Crowd by David Reisman, (Abridged Edition 1961, p. 15).

افراد بے اثر ہوتے ہیں، اس کا انکار کرتی ہے اور باقر مہدی کی 'کالے کاغذ کی نظمیں' اپنے گرد و پیش کے خارجی اثرات کو قبول کرتی ہیں جو علامت نگاروں کے اس فرضی رخ کا بطلان ہے جس میں ان کے مطابق انھیں اپنے گرد و پیش سے لاتعلقی کی ترغیب ملتی ہے۔ فرد اگر سماجی انسان ہے اور ظاہر ہے کہ وہ ہے تو یہ ممکن نہیں کہ اپنے گرد و پیش سے بے خبر ہو جائے۔ فرقہ وارانہ فساد سے لے کر ویت نام کی جنگ تک سے آج کے انسانوں کا تعلق ہے اور اس تعلق کو چاہے وہ اخبار کی خبر کی طرح بیان کرے یا اپنے اندرونی جذبات کی دنیا میں حل کر کے محسوسات کی نازک رو‌ؤں کے ساتھ اشعار میں ڈھال کر سننے والوں کے حواس خمسہ کو متحرک کر دے۔ لیکن اگر کوئی تاریخ، زمان و مکان کے حادثے اور ان کے خارجی اثرات کو اپنے محسوسات سے پرے رکھنا چاہتا ہے تو وہ یقیناً اسی طرح کے جانے بوجھے معاہدے (Commitment) میں مبتلا ہے جس طرح ترقی پسندوں کے ایک گروہ کو (Committed to Communism) کہا جاتا ہے۔ یہاں ادیب خارجی اثرات جان بوجھ کر قبول نہ کرنے پر Committed سمجھا جائے گا۔ اگرچہ باقر مہدی کا شمار ایسے لوگوں میں نہیں لیکن جدید علامت نگاروں میں ایک اچھی خاصی تعداد ایسے ادیبوں کی ہے جو تاریخ، زمان و مکان کے حادثات اور خارجی حالات سے بیگانگی برتنے پر اپنے افکار و اشعار کیلئے ضرور Committed ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ روزمرہ کی زندگی میں ان کو بھی یہ حادثات اور خارجی حالات اسی طرح پریشان کرتے رہتے ہیں اور وہ ان کا اثر بھی قبول (react) کرتے ہیں۔ وہ ادب کو زندگی سے الگ رکھنے کی "تبلیغ" کرتے ہیں، جب کہ ادب میں

بلیغ" کا انکار کرتے ہیں۔ زندگی کے تمام لطیف پہلوؤں، فنون لطیفہ شعر و ادب،
مصوری اور صورت گری یہاں تک کی زندگی کی تمام کیف سامانیوں سے حظ اٹھانا
اپنی زندگی کا جزو لاینفک سمجھتے ہیں لیکن شعر و ادب میں زندگی اور دنیا کے حسن کا
انکار کرتے ہیں نسلی، مذہبی اور قومی فسادات اور جنگیں ان کی زندگی پر بھی اثر انداز
ہوتے ہیں لیکن وہ ظاہر کرنا چاہتے ہیں کہ ان پر ان چیزوں کا کوئی اثر نہیں۔ پریشان
خاطری انھیں بھی کشاکش حیات اور فکری پراگندگی کا شکار کرتی ہے لیکن وہ اپنے
معاہدے (Commitment) کے مطابق اس اثر کے منکر بن جاتے ہیں۔
جان مینڈر (John Mander) نے اپنی کتاب 'دی رایٹر اینڈ کمٹمنٹ'
میں سارتر کی کتاب وہاٹ از لٹریچر سے متعلق دیباچے میں جو بحث اٹھائی ہے وہ
بھی غور طلب ہے۔ کیا "ادیب کی آزادی" کی آواز اٹھانا بھی سارتر کا ایک طرح
کا صرف آزادی (Liberté) کے لئے ادیبوں سے کمٹمنٹ کوشش اور
جستجو نہیں ہے پھر "Sweetness and Light" یا "شاعری شعری
صداقت اور شعری حسن کے ساتھ تنقید حیات ہے" جیسا نظریہ رکھنے والے وکٹوریائی
عہد کے میتھو آرنلڈ کو بھی کیونکر کمٹمنٹ کے دائرے سے باہر نکال سکتے ہیں۔ جدید
انگریزی شاعر ٹام گن (Thom Gunn) کے متعلق یہ بات اکثر کہی جاتی ہے کہ
وہ تمام خارجی اثرات سے بے نیاز ہے اور سیاسی یا سماجی حالات کے متعلق کوئی بات
لکھ کر کسی سوشل معاملے کے لئے خود کو پابند (Commit) نہیں کرتا اور اس طرح
اردو کے جدید شعرا بھی اپنے فکر و فن کو تمام خارجی اثرات سے بری رکھنا چاہتے
ہیں۔ علامتوں کے سہارے وہ اپنے اندرون کا سفر کرتے ہیں اور اس طرح وہ

پابندی (Commitment) کے جھگڑے میں پڑنا نہیں چاہتے۔ اوّل تو یہ سوال، جیسا کہ اوپر اشارا کیا گیا کہ اندرون کا سفر کرنے والے کیا خارجی حالات سے بے نیاز ہو سکتے ہیں، بحث طلب ہے کیونکہ خارجی دباؤ ہی اندرونی جذبات کو متحرک کرتے ہیں اور پھر ادیب یا شاعر اقرار نہ کرتے ہوئے بھی کسی جذباتی یا ذہنی تحریک کو خارج سے ضرور متعلق کر لیتا ہے پھر یہ کہ ٹام گن صاحب باوجود اپنی تمام آزادی کے کیا نیو لائن (New Lines) کے شعرا سے منسلک نہیں رہے۔ جان مینڈر نے تو ان کے لئے دلچسپ بات لکھی ہے۔

"نجی طور پر وہ (ٹام گن) ہائیڈروجن بم، سوئیز اور رنگ ونسل کے جھگڑوں (Apartheid) کے متعلق زبردست طریقے سے محسوس کر سکتا ہے لیکن اس کی شاعری میں کوئی سیاسی "پیغام" نہیں ہوگا.... لیکن پھر وہ ایک ایسا ادیب ہے جو ایک "قدروں سے خالی" دنیا میں نجی طور پر قدروں کی تلاش میں منہمک رہنے پہ Committed ہے[1]۔"

اس طرح پابندی (Commitment) سے اس وقت تک چھٹکارا ملنا نہ جب تک شاعر یا ادیب انسانوں کے درمیان موجود ہے۔ پیسکل (Pascal) نے کہا تھا کہ "انسان کی ساری مصیبتیں اس وجہ سے ہیں کہ وہ ایک گوشہ تنہائی میں چپکا بیٹھنے سے قاصر ہے" بس یہی ساری مصیبت ہے۔ اگر انسانوں کی زندگی میں

---

[1] Writer and Commitment Secker and London Edition 1961, p. 180.

شاعر یا ادیب کا عمل دخل رہے گا تو شاعر یا ادیب سوسائٹی یا انسانوں سے بے نیاز نہیں ہو سکتا اور جہاں اس نے کسی طرح کی دلچسپی انسانوں کی زندگی میں لی، اس پر کسی نہ کسی طرح پابندی (Commitment) کا الزام عاید ہوا۔ اس طرح ہمارے تمام علامت نگار، اگر انسانوں سے کوئی واسطہ نہ رکھیں تو پھر ان کا موضوع تحریر کیا ہو گا جو راستہ یا موضوع بھی وہ اپنے اظہارِ خیال کے لئے استعمال کریں گے ان کا کمٹمنٹ اُسی سے سمجھا جائے گا۔ باقر مہدیؔ کسی سیاسی عقدے سے بھلے ہی Committed نہ ہوں لیکن انسانی زندگی کی کشمکش، سماجی الٹ پھیر میں فرد کی بے چینی اور شکست، ویٹ نام میں انسانوں پہ ہوتے ہوئے مظالم، زندگی کا درد وغم؛ یہی سب مل کر اُن کی شاعری کی تشکیل و تکمیل کرتے ہیں۔ چاہے ان کا اظہار شاعر خطِ مستقیم میں کرے یا خطِ منحنی میں۔ "اور چونکہ بیان کرنا، نام لینا، سب کا شمار انکشاف اور اظہار میں ہوتا ہے۔ اس لئے ادیب کبھی غیر جانب دار ناظر نہیں رہ سکتا"[1]

ڈاکٹر وزیر آغا ان علامت نگاروں میں ہیں جنھوں نے علامت نگاری کے اس رخ کو اپنایا جس سے شاعری میں علامتوں کا حسن اجاگر ہوا۔ ابہام، آگہی اور اشاریت کی نشانیاں لیتے ہوئے نظر آیا جس سے شاعر کے مافی الضمیر تک قدرے کوشش کے بعد پہنچا جا سکتا ہے۔ وزیر آغا صرف شاعر نہیں بلکہ جدید اردو شاعری کے نقاد بھی ہیں اور اس طرح وہ ان پیچیدگیوں سے بھی اچھی طرح واقف ہیں جن سے ابہام نہ صرف اشعار کی تفہیم میں بارج ہوتا ہے بلکہ علامتوں کا بغیر جانا بوجھا اور یکقلم مبہم استعمال شعر کو بالکل مہمل بنا دیتا ہے اسی لئے وزیر آغا اپنی علامتوں کے

---

1. Sartre-Romantic Rationalist p. 46-by Iris Murdoch

ساتھ ساتھ وہاں تک جاتے ہیں جہاں وہ ایک اشارے یا خیال کی پہچان کا کام کرسکے قاری کو خیالات کے سمجھنے میں مدد دیں نہ یہ کہ اُسے بھول بھلیاں میں پھنسا دیا اور ترسیل و تفہیم کا گلا گھٹ جائے۔ آر۔پی۔ بلیک مور (R.P. Black Mur) نے علامتوں کے لئے جو بات کہی تھی کہ۔

"علامتیں معنی کی یافت اور یاد دہانی کا ذریعہ ہیں اور ایک مرتبہ اگر یہ علامتیں پہچان لی گئیں تو (پھر ان کے معنی) کبھی ختم نہیں ہوتے۔ عام طور پر یوں سمجھ لیا جائے کہ یہ بے انتہا معنی خیز ہوتی ہیں[1]۔

وہ وزیر آغا اور اُن جیسے علامت نگاروں کے لئے بالکل درست ہے۔ خود وزیر آغا کا ذہن بھی اس معاملے میں بالکل صاف ہے اپنی کتاب 'اُردو شاعری کا مزاج' میں انھوں نے علامتوں کے اچھے اور غلط استعمال کے متعلق جو باتیں لکھی ہیں اس سے ان کے ذہن اور خیال کی وضاحت ہوتی ہے۔

"علامت سے مراد یہ ہے کہ جب کسی شے کا ذکر آئے گا تو انسانی ذہن (۲) سیال کیفیت کی طرف منتقل ہوگا جو اس کا بنیادی وصف ہے

Humanism and Symbolic Imigination by R P. Blackmur with reference to Symbolism and American Literature, p 55.

"Symbols are the source as well as the reminders of meaning and......once recognised are inexhau stible and are so to speak fertile in themselves

مثال کے طور پر جب پانی کا ذکر آئے گا تو انسانی ذہن اس سیال کیفیت کی طرف منتقل ہوگا جو پانی کے ہر روپ میں جزوی طور پر موجود ہوتی ہے۔ اسی طرح جب مکان کا ذکر آئے گا یا چند آڑی ترچھی لکیروں کی مدد سے ایک ایسا خاکہ پیش ہوگا جس میں سے مکان کے تصوّر کو اخذ کرنا سب کے لئے ممکن ہوگا

(اُردو شاعری کا مزاج ص۴۰)

"بعض لوگ یہ سمجھ لیتے ہیں کہ علامت کا معنی کسی بنیادی ضابطے کے تابع نہیں ہوتا بلکہ ہر شخص کی مخصوص ذہنی افتاد سے اپنی صورت مرتب کرتا ہے۔ ساری غلط فہمی اس نظریئے کے اختیار کرنے سے پیدا ہوئی ہے کیونکہ علامت تو قاری کو ایک ایسے تصوّر کی طرف لے جاتی ہے جو تمام انسانوں کا مشترکہ تجربہ ہے اور یہی چیز علامت کی بقا کی ضامن بھی ہے۔ جیسے ہی علامت اپنے تصوّر سے جدا ہو کر کسی فرد کے آزاد تلازمۂ خیال کا حصّہ بن جاتی ہے، اس میں فریقِ ثانی کی شرکت کے امکانات ختم ہو جاتے ہیں اور جب علامت یا تجربے میں دوسرے کی شرکت ناممکن ہو تو اُسے علامت کہنے کے بجائے مجذوب کی بڑ کہنا زیادہ مناسب ہے۔" (ص۴۰)

وزیر آغا کی اپنی نظموں کا تجزیہ بہت کچھ اُن کے عقیدوں اور خیالات کی صداقت کو واضح کرتا ہے۔ وزیر آغا کی نظموں میں خوبصورت اور معنی خیز علامتوں کے جال بچھے ہوئے ہیں اور ان کے اشارے قاری کے لئے نظموں کی سرخیوں ہی سے ملنے لگتے ہیں۔

سرخیوں سے لے کر نظم کے آخری مصرعے تک پڑھنے اور سمجھنے کی کوشش کے بعد قاری ان علامتوں کا بہت کچھ حل نکال لیتا ہے اگرچہ جس طرح اکثر غزل کے شعر میں کبھی کبھی معنی کی تہیں ہوتی ہیں جو دو مختلف لوگوں کو مختلف طریقے سے نظر آتی ہیں، اسی طرح ان نظموں میں بھی یہ صورت پیدا ہو جاتی ہے لیکن غور و فکر کرنے کے بعد نتیجے تک پہنچنا کچھ مشکل نہیں ہوتا۔ کم نظمیں ایسی ہیں جن کی علامتیں مبہم اور غیر واضح ہیں۔ ایک نظم سے کچھ حصے ملاحظہ ہوں:۔

اک پیپل کے نیچے میں نے اپنی کھاٹ بچھائی
لیٹ گیا میں کھاٹ پہ لیکن مجھ کو نیند نہ آئی
آہیں بھرتے، کروٹیں لیتے، ساری عمر گنوائی

....

پیپل کے پتوں کو گنتے، کرتے ان پر غور
پیپل کی شاخوں کو تکتے بیت گیا اک دور
پیپل کی ہر چیز پرانی، البیلا ہر طور

....

پیپل کی شاخوں پہ بیٹھے کچھ پنچھی ستائیں
باہر سے کچھ آنے والے اک کہرام مچائیں
گائیں گیت انوکھے مل کر ناچیں اور نچائیں

اس نظم میں پیپل قدامت کی علامت ہے جو تہذیب کے پرانے راستوں سے ہوتا ہوا سیاست تک پہونچ کر ہندوستان بن جاتا ہے۔ اسے اور وسعت دے کر شرقی

تہذیب یا مشرق سے مماثل کیا جا سکتا ہے۔ میں نے پیپل سے ہندوستان کا تصور گوتم بدھ کے گیان کی روشنی (جو پیپل ہی کے درخت کے نیچے حاصل ہوئی تھی) سے لے کر پیپل کی عمر، اس کی گھنیری چھاؤں جس کے نیچے ہر آیند و روند تھوڑی دیر سستانے کے لئے بیٹھ جاتا ہے، تک کیا ہے۔

پیپل کی ہر چیز پہ اک البیلا ہر طور

میں ایشیا کی قدیم روح رواں دواں ہے۔ پیپل کی شاخوں پہ بیٹھ کر سستانے والے پنچھی، ایشیائی ہیں جن میں باہر سے آنے والی قومیں اپنی قوت عمل سے کچھ تحرک پیدا کرتی ہیں، اپنے علم اور فلسفے کی نیرنگیاں دکھاتی ہیں اور پھر دھیرے دھیرے اسی تہذیب میں اپنے انوکھے اور نرالے انداز کے ساتھ مدغم ہو جاتی ہیں اور پھر پیپل کی عظمت سب کو اپنے سائے میں سمیٹ لیتی ہے۔

پیپل کیا ہے؟ جوگی کا بے در سا اک استھان

جھونکے، پتے، پنچھی، انسان سب اس کے مہمان

یہاں 'جوگی' بھی اسی قدامت کا اشارہ ہے جس کا ذکر اوپر کیا گیا۔ ساتھ ہی [illegible] جوگی' کا استھان 'بے در' ہے۔ یعنی جو اس کے حدود میں داخل ہوا پھر اس کا گرویدہ ہو گیا اور اس استھان سے باہر نہ جا سکا اور ہمیشہ ہمیشہ کے لئے اس کا مہمان بن گیا۔ بیرونی قومیں اپنی تمام چمک دمک اور تہذیب کے ساتھ پیپل کے اثر کو قبول کئے بغیر نہیں رہ سکیں۔ اس طرح علامت کا سلسلہ اپنے پورے اشاروں کے ساتھ معنی کی تہوں تک قاری کو پہنچا دیتا ہے۔ وزیر آغا کا لاشعور اسی "دھرتی" سے وابستگی کا اظہار کرتا ہے جس کی بحث انھوں نے اپنی کتاب 'اردو شاعری کا مزاج' میں کی ہے۔

ملاقات میں 'پون'، معشوق کی علامت ہے جو ہولے ہولے تنہائی کی گھور گپھا میں بیٹھے ہوئے عاشق سے ملنے آرہا ہے۔ اس نظم کا پورا ماحول اس سماں کا (Visualization) ہے جو چھپے چوری عاشق سے ملاقات کو جاتے ہوئے ہندوستانی عشقیہ کہانیوں اور لوک گیتوں میں موجود ہے۔

پون چلی
کچھ ہولے ہولے خود سے لجاتی
ہر کھٹکے پہ رُک سی جاتی
ننگے پاؤں، شب کی کنواری۔ گھاس پہ چلتی
پیڑ کے نیچے آن رُکی۔

وزیر آغا نے اس نظم کی علامتوں کو احساس کی ان نزاکتوں سے قریب کر دیا ہے جہاں شاعری صرف حسی کیفیات کا انعکاس بن جاتی ہے۔ یہ نظم اُن کی چند خوبصورت نظموں میں سے ایک ہے اور ان کا یہ علامتی شعری تجربہ انسانوں کے سماجی اور حسی تجربے سے الگ بھی نہیں۔ نہ ان نظموں میں اندرون کا ایسا گہرا اور پیچیدہ سفر ہے جہاں تک شاعر کے ساتھ کوئی دوسرا نہیں پہونچ سکتا۔ اسی کیفیت میں ایک دوسرا تجربہ 'میں اور تو'، میں ملتا ہے۔ پگڈنڈی اور پیڑ، عاشق و معشوق کی علامتیں ہیں جو اور قریب سے گذرنے پر عورت مرد کی شکلیں بھی اختیار کر لیتی ہیں۔ اور ندی یہ زندگی کا دھارا ہے جس کے گرد بیش عشق کی کہانیاں روز سنی جاتی ہیں

ندی کنارے باہیں کھولے، اک البیلا پیڑ کھڑا ہے
پیڑ نے رستہ روک لیا ہے

پگڈنڈی حیران کھڑی ہے
جسم چرائے، آنکھ جھکائے
دائیں بائیں دیکھ رہی ہے

د ہ پھر عشق میں آفاقیت کے ساتھ ساتھ ایک ابدی جھلک ملنے لگتی ہے کہ جب سے انسانوں کا سماج وجود میں آیا ہے یہ عشق و محبت کی رنگین کہانی اسی طرح دہرائی جاتی رہی ہے اور شاید دہرائی جاتی رہے گی۔

جانے کب سے رستہ روکے، پیڑ کھڑا ہے
جانے کب سے
جسم چرائے، آنکھ جھکائے، پگڈنڈی حیران کھڑی ہے

مجھے یہ خیال ہوتا ہے کہ اگر وزیر آغا کے لاشعور میں ہندو دیو مالا کی روائتیں اور کہانیاں نہ پڑی ہوتیں تو یہ پگڈنڈی اور پیڑ کے عشق کی داستان یوں نہ بیان ہوتی سمجھنے کی ذراسی کوشش یہ پیڑ، کرشن کا روپ بدل بدل کر وزیر آغا کی نظموں میں ظاہر ہوتا ہے۔ عرف عام میں جیسا کہ پہلے کہا گیا، پیڑ، مرد کی علامت ہے اور پگڈنڈی، عورت کی علامت لیکن وزیر آغا کا ذہن رہی دیو مالائی چکر میں گردش کر رہا ہے ملک تقسیم ہو سکتے ہیں تہذیبیں اور گھٹی میں پڑے ہوئے خیالات پیچھا نہیں چھوڑتے۔ ناصر شہزاد، وزیر آغا، محمود مادھو، انیس ناگی، سب کی یہی کشمکش ہے۔ ہندوستان کی دھرتی سب کو ستاتی (Haunt) رہتی ہے۔ وزیر آغا کی نظموں میں بار بار جنگل، پیڑ، جھاڑیوں کا ذکر بھی یہی نتیجہ برآمد کرتا ہے۔ یہ نظمیں خیال انگیز ہیں جو ایک کے الفاظ میں آئینہ نہیں بنتیں بلکہ شیشہ ہیں جن میں غور کرنے

سے خیالات کی شکلیں ابھر سکتی ہیں۔ مشورہ، پرانی بات، اطراف، بت جھڑ، سہ میں اسی کیفیت کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے جن میں خارج سے داخلی صورتوں کے وہ جلوے نظر آتے ہیں جنھیں روح، وجدان، مایا، یوگ کی منزلوں سے گزار کر وہ اس مقام پر لاتے ہیں جہاں حلقۂ دام خیال، تحیر، اور استغراق ' نہ ہوتا تو کیا ہوتا ' جیسے بہت سے سوالیہ نشان، انسان کے گرد و پیش کھڑے نظر آتے ہیں۔ جہاں تک ادبی عقیدے کا سوال ہے، بہت سے لوگ، وزیر آغا سے اختلاف کرینگے کیونکہ یہ تحریک کی شاعری نہیں۔ ان میں زندگی کے لئے ایک انسانی مدافعت (Passive Resistance) ہے جو اگر متحرک اور مُعمل ہوتا تو زیادہ بہتر ہوتا لیکن جہاں تک علامت نگاری کا تعلق ہے، وزیر آغا نے اپنی علامتوں کو آزاد تلازموں کے نذر نہیں کیا بلکہ اُن میں اشاروں کی کافی گنجائش رکھی ہے جو قاری کو ذہن کے نہاں خانوں تک لے جا کر خیال کو گرفت میں لینے میں مدد کرتے ہیں اور یہی کیفیت ان کی اُس علامتی شاعری کو باقی رکھے گی۔ وزیر آغا اگرچہ اُن تاثراتی (Impressionistic) مصوروں میں نہیں جو وہی پیش کرتے ہیں جن کا وہ مشاہدہ اُسی طرح کرتے ہیں اور عجیب و غریب چونکانے والے نتیجے برآمد کرتے ہیں اور نہ وہ اُن لوگوں میں سے ہیں جنھیں مصوری کی تاریخ میں (Post Impressionist) کہا جاتا ہے، جو چہروں میں ردّ و بدل کر کے انھیں اس طرح نامانوس بنا دیتے ہیں کہ اُن کا پہچاننا مشکل ہو جاتا ہے، سریلسٹوں کی طرح جو اپنی ذرا سی حرکت سے روزمرہ کی چیزوں کو مضحکہ خیز کر کے پیش کرتے ہیں، جو تصویر کو ایک بھیانک خواب میں تبدیل کر دیا کرتے ہیں۔ بلکہ

وزیر آغا کی تصویریں اپنی علامتوں سے اتنی قریب ہوتی ہیں کہ اُن کے رنگ و روپ میں نہ ناظر بھٹک سکتا ہے اور اُن کی ہیئت، ہیئت کذائی میں تبدیل ہوتی ہے۔

وحید اختر، اُن نئے لکھنے والوں میں سے ہیں جن کا نام اِدھر دو چار سال سے اہم ہو گیا ہے۔ وحید اختر کی شاعری میں ایک کشش اور گہرائی ہے جو قاری کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔ وحید اختر کی شاعری کی بنیادیں ترقی پسند شاعری میں ہیں۔ ان کے خیالات کی ردوں اور مصرعوں کی تراش خراش سب میں ترقی پسند لب و لہجے کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ خیالات اور عقیدے کے لحاظ سے بھی وہ ابھی فیصلہ نہیں کر پائے ہیں کہ "پُل کے کس طرف ہیں اِدھر یا اُدھر" اور اس لحاظ سے وہ 'پتھروں کا مغنی' تک اپنے کو بہت بڑی حد تک آزاد، ان معنوں میں کہہ سکتے ہیں کہ جو کچھ وہ محسوس کرتے ہیں اس کا انکشاف بے دھڑک کرتے جاتے ہیں چنانچہ 'پتھروں کا مغنی' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:-

"میں شاعری اور زندگی کو ایک ہی وحدت کے دو پہلو سمجھتا ہوں۔ میری شاعری کے موضوعات وہی ہیں جو زندگی کے مسائل ہیں۔ میری شاعری کا یہ پس منظر شاید بڑی حد تک میرے شعر کی زبان کو سمجھنے میں مدد دے سکتا ہے۔" (دیباچہ)

●

"آج کی شاعری کا مقدر بھی ہے اور منصب بھی۔ اسی لیے میں نے کبھی سیاسی اور سماجی موضوعات پر لکھنے کو ادبی گناہ نہیں

سمجھا۔ خالص ترین فن کا مرعوب کن سے مرعوب کن نظریہ بھی شاعر
کو اپنے عہد اور اس کے مسائل سے بے تعلق رہنے کا گُر نہیں سکھا سکتا"

(دیباچہ

یہ اقتباسات شاعر کے ذہن کے دریچے کھولتے ہیں اور اس کے ایقان و عقائد کو واضح کرتے ہیں جن میں سماجی مسائل کو سمجھنے، ان سے پیدا ہوئی ناآسودگی، ان کو بہتر بنانے کی تمنا موجود ہے لیکن اس طرف جو ان کی نظمیں شائع ہو رہی ہیں، اُن میں یہ تمنا، امید سے زیادہ ناامیدی اور مایوسی میں تبدیل ہوتی جا رہی ہے جس کا سبب غالباً ان کا 'جدیدیت' سے نزدیک ہونا ہے۔ اگرچہ ابھی وہ اس منزل میں نہیں پہونچے جب شعر میں افہام و تفہیم کا انکار کریں اور ریتؔ ہو کی تقلید میں بہت سے بھٹکے ہوئے جدیدیوں کی طرح خلا میں الفاظ کی شکلیں رنگ اور تصویریں دیکھنے لگیں۔ چونکہ یہ طویل مقالہ صرف اردو کی علامتی شاعری سے متعلق ہے اس لئے وحید اختر کی شاعری کے صرف علامتی رُخ سے بحث کی جا رہی ہے۔

'پتھروں کا مغنّی' کی سب سے طویل اور اثر انگیز نظم 'صحرائے سکوت' ہے جو کسی حد تک علامتی ہے اگرچہ یہ علامتیں غزل اور ترقی پسندوں کے علامتی اشاروں سے زیادہ نزدیک ہیں اور ان میں وہ کیفیت نہیں ملتی جو معنی بند کیفیتوں سے ترسیل کی گم کردہ راہ منزلوں تک قاری کو ٹکراتی پھرتی ہے۔ وحید اختر نے اپنے مجموعے کے دیباچے میں اِن علامتوں کی وضاحت بھی کر دی ہے۔

"اس نظم کی اہم علامتیں ہیں رات، تاریکی اور خاموشی۔ الفاظ، معانی، آوازیں۔ پہلی تین علامتیں فرسودہ اقدار، پرانے سماجی

ڈھانچے کو برقرار رکھنے کی مجرمانہ کوشش اور جہل و تعصب کی نمائندگی کرتی ہیں۔ بعد کی تین علامتیں سچائی کی تلاش، روح حقیقت اور زندگی کی صحت مند قوتوں کی نمائندہ ہیں۔ پوری نظم انہی عوامل کی کشمکش اور آویزش سے تعمیر ہوئی ہے"

اگر یہ وضاحت نہ بھی ہوتی تو بھی یہ علامتیں اتنی واضح اور سادہ ہیں کہ قاری اُن کے مختلف رخوں کو اچھی طرح سمجھ سکتا ہے۔

خموشی اوڑھے ہوئے رات کی سیاہ ردا
فضا میں پھونکتی پھرتی ہے سحر مرگ آثار
زمیں کی گود میں بکھرے ہوئے مناظر کو
پلا کے زہر سلاتی ہے اور گہری نیند
اٹھو جو پھینک کے چہرے کی روح پوش نقاب
اس آرزو میں کہ فطرت کی بھی نقاب اُٹھے
تو ہر طرف سے جھپٹتی ہے رات، تیرہ رات
خموشی حلقۂ گرداب تنگ کرتی ہے
کہ مل سکے نہ زبانوں کو نغمگی کی نجات
کہ ہونے پائے نہ صبح اور نہ آفتاب اُٹھے

یہ سیاہی سے بیزاری، روشنی کی یہ تمنّا، اگرچہ نئی نہیں۔ فیضؔ، مجازؔ، سردار سب کے یہاں اس کی جھلکیاں ملتی ہیں لیکن وحید اختر نے انھیں سماج دشمن عناصر کے لئے استعمال کیا ہے۔ ترقی پسندوں اور وحید اختر دونوں کے استعمال میں

خارجی عوامل کارفرما ہیں۔ سیاسی خارجیت میں مرکزیت ترقی پسند شاعری کو محدود کرتی ہے اور ایک مخصوص دور سے اُس کا تعلق ہو جاتا ہے جبکہ انفعالی نشان دہی جو داخلی راستوں سے ملتی ہے اگرچہ اس پر بھی خارج کا پرتو ہوتا ہے مگر وہ ایک مخصوص دور ریاست تک Conditioned نہیں ہوتی۔ وہ ادیب کے دل کی اُلجھن اور اُمنگوں کو ظاہر کرتی ہے اور محض نعرے پر یقین نہ رکھ کر ادب کا جز بھی بنتی ہے۔ وحید اختر کی علامتیں اپنے خارجی حالات سے متاثر ہو کر اندرون کی داخلی کیفیات میں خمیر کی گئی ہیں لیکن اگر کوئی انھیں یہ کہے کہ یہ صرف فرد کی ذاتی الجھنوں سے وابستہ ہیں اور صرف فرد کے اندرون کے سفر اور کشمکش کو ظاہر کرتی ہیں تو قاری کو پوری نظم پڑھنے کے بعد اس خیال کے ماننے میں تامل ہوگا ؎

اندھیری راتیں چراغوں کی آرزو میں ہیں
مگر یہ کھوکھلی آوازوں کا مہیب سکوت
ریا کا زہر پیئے لفظ کا لیئے تابوت
بلا رہا ہے کہ آؤ مشایعت کے لئے
یہ چاہتا ہے کہ لفظوں کو گہری قبروں میں
کچھ اس طرح سے کرے دفن، پھر وہ اُٹھ نہ سکیں
یہ چاہتا ہے، معانی کو بیوگی دے کر
جلائے ایسی چتائیں کہ پھر وہ جی نہ سکیں
یہ چاہتا ہے کہ اس سازش گناہ میں ہم
شریک ہو کے گلا اپنا آپ ہی کاٹیں

'مہیب سکوت' جو روایات اور جبر کا مجموعہ ہے جو بصورت دیگر زندگی کے نامساعد حالات میں بھی بدل سکتا ہے، وہ عقل و خرد یا سوجھ بوجھ رکھنے والوں کو ہمیشہ کے لئے ختم کر دینا چاہتا ہے تاکہ اس کا استبداد عام انسانوں پر اسی طرح قائم رہے اور نئی زندگی حاصل کر کے اپنے حالات کو تبدیل نہ کر سکے۔ آخری شعر، شاعر کی قنوطیت نہیں بلکہ 'موت' کے جذبے سے انکار کا اعلان ہے۔ اور اس کی رجائیت اس وقت اور واضح ہو جاتی ہے جب وہ نظم کی اس منزل پر پہنچتا ہے۔

سکوتِ آخرِ شب ٹوٹنے ہی والا ہے
طیور چھیڑنے والے ہیں صبح کا نغمہ
فضا سمیٹنے والی ہے رات کی چادر
ہوا چلی ہے گلستان و دشت سے اٹھ کر
کہ بوئے تازہ سے مہکے مشامِ قریہ و دِہ
سیاہی اور خموشی کی سازشِ بیہم
کسی بھی غنچۂ نو کی ہنسی نہ روک سکی
ہوا ہزاروں شگوفوں کے لب سے گاتی ہے

اپنی داخلی کیفیات کے ساتھ اگر خارج کو وابستہ کر کے دیکھا جائے تو یہ نظم امید اور آگہی کی نظم ہے نہ یہ کہ 'گلا کاٹ کے مر جانے کی' ترغیب دیتی ہے۔ ان خیالات کو ملک کے نامساعد حالات سے لے کر ویت نام کی جنگ تک پھیلایا جا سکتا ہے۔ وحید اختر کی یہی تہہ داری ہے جسے غزل کی علامتوں کے قریب دیکھنا چاہئے۔ اُن کا مزاج اسی خارجی اثر سے داخلی کیفیات اور جذبوں کی تہذیب کا مزاج ہے

اور اسی رُخ میں اُن کی علامتی یا غیر علامتی شاعری پھیل سکتی ہے۔ 'موت' اور 'تنہائی'، 'خوف' اور 'فرد کی شکستگی' کا جو فرضی لبادہ وہ آج کل اوڑھے ہوئے ہیں وہ اُن کا صحیح رُخ نہیں کیونکہ یہ باتیں زندگی کا صحیح رُخ نہیں۔ یہ خیالات زندگی کو محدود کرتے ہیں اور کوئی عظیم موضوع بھی نہیں بن سکتے اور بقول سی۔ ایم۔ باورا جب ایسے معمولی اور محدود موضوعات شاعری کا موضوع بنتے ہیں تو شاعری عالمگیر نہیں ہو سکتی اور نہ لوگ ایسی شاعری میں دلچسپی لیتے ہیں۔ اگرچہ اس نے یہ بات ایک دوسرے موقعے پر کہی ہے۔ اس کے الفاظ یوں ہیں

"آج شاعری میں وہ دلچسپی باقی نہیں رہ گئی جو پہلے ہوا کرتی تھی اور اگرچہ اس کے بہت سے وجوہ ہیں، ایک اُن میں سے یہ ہے کہ یہ (یعنی شاعری) زندگی کے تاریک پہلو کی طرف متوجہ ہے اور (اسی کی طرف) مخصوص ہو کر رہ گئی ہے۔ اس میں اتنی صلاحیت نہیں باقی کہ عظیم موضوعات کو گرفت میں لے سکے"[1]

اگر کوئی اشتراکی شاعری کر کے اپنے کو محدود کر لیتا ہے تو کوئی صرف یہ بھی نہیں کہہ سکتا کہ دنیا میں جو کچھ ہو رہا ہے ہم کو اس سے کوئی واسطہ نہیں۔ ہمارے لئے ہمارا ذاتی غم کافی ہے۔ فرد صرف اپنی ذات کا اسیر ہو کر آج باقی رہ سکتا ہے، مجھے اس عقیدے میں سوا دھوکے کے اور کچھ نظر نہیں آتا۔ وہ لوگ جو اس خیال کی تعلیم و ترغیب میں مصروف ہیں وہ نہ ادب کے ساتھ مخلص ہیں اور نہ ادیب کی حیثیت کو پرکھ رہے ہیں اور نہ ادیب کی آزادی کا صحیح مفہوم سمجھ پائے ہیں۔ ایک مرتبہ

1. Poetry and Politics by C. M. Bowra.

سی۔ایم باورا کے الفاظ اُسی کی زبان میں پھر سن لیجئے۔ یہ بھی واضح رہے کہ سی۔ایم باورا، اشتراکی شاعری اور نظریہ حیات کا مخالف ہے۔

"Poetry on public events has as much right to exist as poe on any other subject, since it helps us to grasp them from unexpected angles .... Nor is there any reason why it should not be as good as other poetry in other fields. Poetry is concerned with our whole sentient being, and we must be less or more than human if we are indifferent to what happens around us and is likely sooner or later to strike us at some vital point."[1]

جہاں تک فنکار کی آزادی کا سوال ہے" تو اگر یہ آزادی انسان آگہی ہے تو ادیب یا فن کار کو ضرور اسے حاصل کرنے کی کوشش کرنی چاہئے لیکن ایسی ذہنی آزادی جو زندگی، سماج اور انسانوں کی اجتماعی سرشت سے بیگانہ ہو کر

---

[1] Poetry and Politics by C. M. Bowra p. 137

اپنے من کی ایسی دنیا تعمیر کرے جو مزاج و مذاقِ زندگی سے کسی طرح ہم آہنگ نہ ہو سکے، اُسے فن کار کی آزادی سمجھنا محض مفروضہ ہے۔ ایسا فن کار۔ ادب کی دنیا میں "خبر"، "نظر"، "وسیلہ" اور "نتیجہ" سب سے بیگانہ سمجھا جائے گا۔ جن لوگوں نے رین بو کے "ناظرِ محض" (Voyeur) والے نظریے کی پچ کی ہے وہ بھی اُن معنوں میں آزاد نہیں کیونکہ "جیسا دیکھنا ویسا پیش کرنا" بھی ان علائق سے خالی نہیں جنھیں 'پابندی' سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ مس مرڈوک (Murdoch) نے سارتر کے سلسلے میں بڑے پتے کی بات لکھی ہے۔

"چونکہ بیان کرنا یا نام لینا ایک کشف ہے اس لئے ادیب کبھی
بھی بے لاگ ناظر نہیں رہ سکتا"

مس مرڈوک نے سارتر کے اس عقیدے پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ ادیب اپنے نقطۂ نظر سے ایک طرح پر مجبور ہو جاتا ہے کہ وہ دنیا کو کس طرح پیش کرے اور یہی 'کس طرح پیش کرنا' اس کی آزادی کو سلب کر سکتا ہے جس کا خواب بہت سے فن کار "غیر مشروطی" رنگ میں دیکھتے ہیں۔ چاہے یہ اظہار براہِ راست ہو یا واقعہ اپنے تاثرات، جذبات، اشاروں یا علامتوں میں لپیٹ کر پیش کر دے۔ دونوں طریقے اور ادبی عقیدے 'مشروط' ہیں۔

ہمارے شہر میں بھی یوں ہی عید آتی ہے
کہ جیسے گنجِ شہیداں میں جل اُٹھا ہو دیا

ہماری بزم میں اس طرح لوگ ہنسے ہیں
دفورِ کرب میں جس طرح خندۂ بے جا

ہمارے عہد میں یوں روزِ جشن آتا ہے
کہ جیسے شمر ہوا ہو شریکِ بزمِ عزا (وحید اختر)

اس بیان اور شہر آشوب، "ایسٹ انڈیا کے فرزندوں کے نام"، "لہو کے چراغ" اور فیض کی نظم "اے روشنیوں کے شہر"، "طوق و دار کا موسم" میں سوا طریق اظہار، زمان و مکاں کے اور کیا فرق ہے؟ وہی محسوسات، وہی انسان کی کس مپرسی، وہی زندگی کی کشمکش اظہار کے نئے طریقے لے کر ظاہر ہو رہی ہے۔ ایک جگہ محسوسات برانگیختہ ہو کر خارجی تحرّک کو اپناتے ہیں، دوسری جگہ وہی محسوسات اظہار کے خوف یا داخلی کیفیت سے مجبور ہو کر بھیس بدل کر ظاہر ہو رہے ہیں۔ علامتی شاعری اگر سماجی تعلقات سے متاثر ہے تو وہی خارج کی داخلی کیفیت ہے جو بھیس بدلے ہوئے ہے جسے فن کار اپنے فن اور اپنی آزادی سے تعبیر کرتا ہے اگرچہ وہ حالات کا محصور اور حادثاتِ حیات کا مقتول ہے۔ یہ درست ہے کہ انھیں اب وہ اپنے فن کی دنیا میں دیکھنے لگا ہے جیسے غزل میں حادثاتِ زمانہ چھَن کر کبھی تصوف اور کبھی گردشِ افلاک، کبھی تقدیر کا شکوہ بن کر آیا کرتے تھے۔

اردو شاعری میں آج کی داخلی کوشش اور نئے تجربے، کچھ نیا تجربہ نہیں صرف لہجہ، طریقِ اظہار اور الفاظ کی معنوی نیرنگیاں جدید نظموں میں قدیم غزلوں کے اسی موڈ کو پیش کرتی ہیں اگرچہ معنی اور تفہیم ایسے ٹیڑھے راستوں سے گذرتے ہیں کہ عرفان شاید ہی کسی کو حاصل ہوتا ہو۔ لیکن اس بات کی ضرور قدر کرنی چاہیے کہ یہ جدید شاعر اور ان میں سے جو اچھے شاعر ہیں وہ روایت پرست نہیں۔ کچھ ایسے ہیں جو ابہام و تفہیم کے بھی قائل ہیں اور اپنی شاعری میں عمق اور وزن

پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ کچھ واقعی بیانات میں وہ درد انگیزی پیدا کرتے ہیں کہ ان کی تخلیقات پڑھ کر واقعی محسوس ہوتا ہے جیسے ان کے اندر کی کوئی چیز ٹوٹ گئی ہے اور یہ شکستگی اُن کے احساس پر حاوی ہے۔

بہت سے شعرائے جدید کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے علامتوں، استعاروں اور اشاروں کو ایک طرح کا پردہ بنا لیا ہے جس کی آڑ میں جلے پھپھولے توڑ رہے ہیں۔ میں نے یہ بات کہیں پڑھی تھی کہ جدید جرمن شاعر برجن گروئن (Burgengruen) اور اطالوی شاعر کاسی مودو (Quasimodo) نے جرمن اور اطالوی بربریت اور عوام کی بے حسی کو تمثیلی رنگ میں بڑے فنکارانہ ڈھنگ سے پیش کیا تھا۔ اس وقت کے ظلم و بربریت اور غلط سیاسی استبداد سے یہ نتیجہ نکالا تھا کہ انسان کی ظلم و بربریت کی ابتدائی عادت کسی طرح نہیں جاتی۔ وہ محض بہانے ڈھونڈھ کر اپنی شکلیں بدل لیتی ہے جو بم، ایٹم بم اور دوسرے تباہ کن ہتھیاروں کو سہارا بنا کر اپنی خواہش پوری کرتی ہے۔ آج کے جدید اردو شعرا میں سے بہت سے لوگوں کی تخلیقات میں اگر اثر پیدا ہوتا ہے تو یہی انسانی دکھوں کی آگہی سے۔ گو کہ بہت سے لوگ سیاست اور سماج کے دباؤ کے منکر ہیں لیکن دراصل یہی دباؤ ہے جو اُن کی نظموں اور غزلوں میں بھیس بدل بدل کر کسی نہ کسی طرح ظاہر ہوتا ہے برجن گروئین کی طرح کاسی مودو کی طرح اس یونانی شاعر سفری (Seferi) کی طرح جس کے دل میں جنگ عظیم سے تباہ ہونے والے انسانوں کا درد تھا اگرچہ ہمارے جدید شاعر اور ناقد اسے انفرادی شکست و ریخت سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہ شاعری خط منحنی کی شاعری ہو یا خطِ مستقیم کی لیکن اس کا ذہنی

پس منظر بہت سی باتوں کے لئے سماجی آگہی ہی تیار کرتی ہے اور جن کا تعلق سماجی آگہی سے نہیں وہ محض خود ساختہ، شخصی اور فرضی ہیں خواہ آج کا شاعر انھیں سمجھ رہا ہے یا نہیں۔

شہریار کے یہاں محسوسات تیز، علامتیں مرسّل اور نظموں کے جامے مختصر ہیں۔ خیالات تفہیم و تجسیم کی منزلوں سے گذر کر پوری نظم پر اثر انگیزی کے ساتھ پھیل جاتے ہیں جو جدید معقولیت کی ایک نئی منزل کا پتہ دیتے ہیں۔ اُن کی شاعری، موت نہیں زندگی سے محبت کی شاعری ہے اگرچہ اس کے راستے بہت کچھ رومانیت، تشکیک اور خوابناک دھند میں لپٹے ہوئے ہیں۔ علامتیں امید و بیم کی شکل میں ابھرتی ڈوبتی رہتی ہیں۔ سوال، اجنبی، مداوا، شمع آشفتہ سر، گیت کا جنم، سناٹے سب علامتی شاعری کے ایسے نمونے ہیں جو عقل و فہم میں سما کر ذہن کو متاثر کرتے ہیں۔ شہریار کی شاعری کا مجموعی تاثر امید اور زندہ رہنے کی تمنا ہے جس کا مرجع خارجی اور بیرونی ہے ان کی نظمیں، ہم نفرد، وقت کے صحرا میں، یہاں تک کہ موت بھی یہی نتیجے برآمد کرتی ہے۔ موت، شہریار کی بہت مختصر مگر بہت ہی خوبصورت نظم ہے۔ موت میں زندہ رہنے کی تمنا "ابھی نہیں" کی تکرار سے جس طرح ابھاری گئی ہے وہی شاعر کے دل کی آواز ہے۔ 'موت' کی سرخی ایک طرح اس تمنا کا پس منظر بن جاتی ہے۔ شہریار، ان مجذوبوں میں نہیں جو اندھے کنوئیں کی دیواروں سے سر ٹکرا ٹکرا کر شور مچا رہے ہیں کہ ہماری کوئی کیوں نہیں سُنتا۔ اُن کے یہاں علامتوں کے استعمال کا جو نازک شعور ہے وہی جدید شاعری میں معقول علامت نگاری کی ترقی کے امکانات کا یقین دلاتا ہے جو ایشیائی اور خاص طور سے

اُردو کے مزاج اور اس کی قدیم روایتوں سے ہم آہنگ ہے اور جسے 'زوال پذیروں' اور بعد کے فرانسیسی علامت نگاروں کے فکری ہیئی تجربوں سے کوئی واسطہ نہیں۔ شہریار کا نظریۂ شعر ابھی زیادہ واضح نہیں کیونکہ ابھی وہ تجربوں کے دور سے گزر رہے ہیں ان کے فکری عقیدوں میں پختگی آنے کے بعد ہی نظریات کا صحیح جزیہ ہو سکے گا اور جس کے لئے ابھی وقت درکار ہے۔

شہاب جعفری اپنی فکر و نظر کے اعتبار سے اُن نئے شعرا میں ہیں جو ترقی پسندوں کے راستوں سے نئی شاعری کی طرف آئے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے انھیں "سورج پوجا" کی ایک مثال کہا ہے۔ ان کے سورج کی علامت کو انھوں نے تین حصوں میں بانٹا ہے شام، رات اور صبح۔ "شام عورت کا وہ روپ ہے جب وہ نکلنے والی ماں کا کردار ادا کرتی ہے۔ رات وہ جب اس کی حیثیت ایک حاملہ عورت کی سی ہوتی ہے اور خون آلود صبح وہ جب وہ بچّے کی تخلیق کرتی ہے"[1] اور پھر آگے چل کر فرماتے ہیں "مجھے شہاب جعفری کی نظموں میں شمسی دیو مالا اور زرعی معیشت کی بنیادی علامتوں کی کارفرمائی صاف نظر آتی ہے" لیکن راقم الحروف کو یوں محسوس ہوتا ہے کہ شہاب جعفری کی علامتیں مظاہر فطرت کی نقاب اوڑھے ہیں جن میں سورج، ہوا، پانی اپنے خواص اور مزاج کی مدد سے زندگی کی کشمکشوں کو ظاہر کرتے ہیں اور جو شاعر کی ذہنی کیفیات اور اس کے حالات کے اظہار کی علامت بنے ہوئے ہیں۔ یہ سارے مظاہر فطرت شہاب جعفری کا Delegated Vision ہیں اور سورج، سمندر، ہوا، انسان کی

---

[1] مقدمہ 'سورج کا شہر' ص ۲۲۳ از ڈاکٹر وزیر آغا۔

دنیا اور اس کے گرد و پیش کو للکارتے نظر آتے ہیں۔ موبی ڈک کی پیشکش کے وقت میل ویل (Melville) نے سمندر کے جھاگ اور وھیل مچھلی کی سفیدی کو لامحدود تخیلات سے حامل کرنے کے لئے پیش کیا تھا۔ سمبلزم اِن امریکن لٹریچر میں چارلس فیڈلسن (Chrle Feidelson) نے میل ویل کی اس سفیدی کی یوں تشریح کی ہے۔

"The ultimate horror of whiteness is its indefiniteness.....For whiteness is not so much a color as the visible absensa of color and at the same time the concrete of all colors"

شہاب جعفری کا سورج اور دوسرے مظاہر فطرت، انسان کو اس لامحدود دنیا میں گھماتے رہتے ہیں یہاں تک کہ اُسے اپنا وجود سورج کی زردی، رات کی سیاہی اور زندگی کے سمندر کے سامنے پگھلتا نظر آتا ہے لیکن عافیت اسی میں ہے کہ مظاہر فطرت سے ٹکرا کر اگر شاعر اپنے وجود کو پاش پاش کرتا ہے تو اس شکستگی میں دنیا کے بہت سے رازہائے سربستہ کو جان لینے کی خواہش پوشیدہ نظر آتی ہے۔

یہ شہر، سورج کا شہر ہے، اس کے روز و شب کا پتہ نہیں کچھ
نہ آج تک وقت اور تاریخ کا مجھے علم ہو سکا ہے
کہ میرے احساس میں کوئی آج ہے نہ کل ہے

اور یہ رات ہے یا سیاہ سورج !؟
غروب ہو کر بھی آسمان و زمیں سے پیہم گزر رہا ہے
ہر ایک شے بھاگتی ہوئی ایک دوسرے کی تلاش میں گم
بس اک تصادم !

یہ تیز دھوپ یہ کاندھوں پہ جاگتا سورج
زمیں بلند ہے اتنی کہ آسماں کی رقیب
نہ روشنی ہے، وہ بیداریاں کہ ساتھ نہ خواب
بس ایک ہوش، بس اک آگہی، بس اک احساس
اور اِن کے نور سے جلتے بدن، پگھلتے بدن
بدن میں کھولتے، سیال آئینے ہر سُو

(شہر انا میں)

قرۃ العین حیدر کے خیال میں سورج، تاریکی اور روشنی کی علامتیں، شہاب کے یہاں
لحظہ ایک نیا روپ بدلتی نظر نہیں آتیں بلکہ ان کے معنی متعین ہو جاتے ہیں اور
ی شاعر کے موڈ اور ان کے رنگ و آہنگ سے اچھی طرح متعارف ہو جاتا ہے
پھر وہ اس 'نظر و خبر' کو پا لیتا ہے جو شاعر کے الفاظ کی پرتوں میں چھپی ہے۔
ع آفتاب کا منظر، اگر تخلیق انسانی کی کیفیت اور کرب کا حادثہ بن جائے،
ماکہ ڈاکٹر وزیر آغا کا خیال ہے تو تمام مناظر فطرت کے جمالیاتی تصورات کا
سے جائزہ لے کر سارے محسوسات کو بھی بدلنا پڑے گا۔ پھر تو اچھلتے کودتے

چشموں میں 'قیام قدِ آدم' اور 'ذاتوں' کی پرچھائیاں بھی دیکھی جائیں گی اور رات کے گیسوؤں کی سیاہی میں کوئی فلسفہ طرازرحمِ مادر اور جنین کی انتھاہ تاریکی اور اسی کے ساتھ اَبد اور عدم کا تصور بھی قائم کرے گا۔

اب ذرا ان علامت نگاروں کی طرف بھی توجہ کرنا ہے جن کی شاعری اور علامتیں شہری زندگی اور شہری مسائل کا اظہار ہیں۔

"نئے ہونے کے جس تصور سے ہمارے لکھنے والے آشنا ہوئے ہیں، اس کی تہذیبی وفاداریاں جس انسان کو پیدا کرتی ہیں وہ انسان ہماری اجتماعی تاریخ سے کوئی گہرا رشتہ نہیں رکھتا۔۔۔۔ نئے لکھنے والوں کے نزدیک، ہمارے شہر، ٹاؤن پلاننگ اور ٹریفک کے حجم کے باعث دنیا کے دوسرے شہروں کا مزاج اور حلیہ اختیار کر رہے ہیں۔۔۔۔ اور جس سچائی کی طرف اشارہ کرتے ہیں یہ فاصلے مٹ رہے ہیں۔۔۔۔۔ اور زمین پر کوئی بھی نقطہ ایسا نہیں ہے جو بین الاقوامی نہ ہو۔"[1]

"نئے لکھنے والوں میں 'جدید' کے تصور کو اینگری ینگ مین اور بی ٹینک نسل کی لکھی ہوئی شاعری پیدا کرتی ہے۔۔۔۔ اس کے علاوہ شہری زندگی کو نظم میں داخل کرنے کا کام بھی "جدید" ہونے کی ایک بڑی نشانی قرار پایا ہے اور ایک ایسے شاعر کو جو سڑکوں،

---

[1] "نئے لکھنے والوں سے میری ملاقات" از جیلانی کامران / نئی شاعری مرتبہ افتخار جالب ص ۱۲۶

بلڈنگوں، رکشوں اور ٹیکسیوں یا کالج کی لڑکیوں کا ذکر نہیں کرتا بہت کم 'جدید' سمجھا جاتا ہے[۱]۔"

" 'جدید' کا ایک دوسرا تصور جوان شاعروں میں نظر آتا ہے وہ یورپی شاعری کا انداز فکر ہے جسے وہ مختلف مغربی شاعروں کے مطالعے سے حاصل کرتے ہیں[۲]۔"

"نئے شاعر کی شاعری ڈگڈگی والے کا تماشا ہے۔ چھوٹے بڑے شریف لفنگے، روں روں کرتے بچے پوپلے مونہوں والے لرزتے بڈھے کھوسٹ، دروازوں کی اوٹ سے جھانکتی ہوئی کنواری لڑکیاں، بے حیا عورتیں، سرخ ٹوپی اور نیلی نیکر پہنے نیا شاعر کبھی مابعد الطبیعاتی طرز کے اشارتی ڈرامے پیش کرتا ہے اور پھر فوراً بعد زور زور سے پیٹ بجانا شروع کر دیتا ہے۔ الٹی سیدھی قلابازیاں لگاتا ہے، عشق کرتا ہے، آئینہ دیکھتا ہے، فراق میں کڑھتا ہے بیوی کے (کو) ڈنڈے مارتا ہے پر اٹھے کھاتا ہے، مداری کی نوکری کرتا ہے اور کبھی غصہ آجائے تو کھیل ویل ایک طرف، اسے کاٹ کھانے کی دھمکی بھی دیتا ہے[۳]۔"

۱۔ نئی شاعری مرتبہ افتخار جالب ص ۱۳۳

۲۔ نئی شاعری ص ۱۳۲

۳۔ نئی شاعری کا منشور از اختر احسن

ان اقتباسات سے محض یہ واضح کرنا مقصود تھا کہ 'جدید' شاعر کے مسائل اور کیا کیا ہیں۔ شہروں کی زندگی کا بیان کرنے والا انسانوں کی زندگی سے کس حد تک قریب ہے، جماعتی اور سماجی انسان سے اس کا کیا اور کیسا رابطہ رہ گیا ہے اور سڑکوں، بلڈنگوں، رکشوں، ٹیکسیوں یا کالج کی لڑکیوں کا ذکر کرنے والے کس اندرون کے سفر میں تنہا سفر کر رہے ہیں۔ 'تنہا آدمی' معاشرے میں ڈگڈگی بجا کر کیا کرنا چاہتے ہیں کیونکہ ان موضوعات کا تعلق انسانوں کی خارجی دنیا سے غیر ارادی طور پر یہ بھی لازمی ہوگا پھر علامتوں کا تعلق اور شاعری کس کے لئے ہوگی۔ میرے سامنے محمد علوی کا مجموعہ خالی مکان، کمار پاشی کی نظمیں 'پرانے موسموں کی آواز' اور افتخار جالب کا کلام ہے۔ ان پر اب مختصراً بحث کی جاتی ہے۔

'خالی مکان'، بے بسی اور شکست خوردگی کی شاعری کا ایک مرقع ہے جس میں ایک طرح کی خود اذیتی کی کیفیت ملتی ہے۔ شاعر انسانوں سے دور بھاگ کر اپنی تباہی کا متلاشی ہے۔ خود 'خالی مکان' کی علامت اس زندگی کی علامت ہے جس میں اب آرزو، امید یا زندگی کی کوئی رمق باقی نہیں۔ اگر کوئی ولہلم رایخ کی نفسی تحقیقات کی روشنی میں سوچے تو شاید اس اذیت کوشی سے یہ نتیجہ نکال لے کہ یہ بھی ایک نشاط کی تمنا ہے ورنہ عام آدمی تو اسے ذہنی بیماری ہی سے تعبیر کرے گا۔ عام زندگی میں موت اور ویرانے کی تلاش کوئی متوازن ذہن کی تلاش نہیں سمجھی جاتی۔ پھر محمد علوی کے یہاں 'نئی شاعری' کی شہروں کی زندگی بھی نہیں۔ خواب کا جزیرہ، آوازیں، آوازوں کا جنگل اور کئی نظمیں شاعر کے اس ذہن کی تصویر بنتی ہیں جس میں سماجی انسان سے دور بھاگنے کا خیال

حاوی ہے ۔ آوازوں کا جنگل، آج کل کے انسان اور اُن کی دنیا اور خوف زدہ طائر، تنہا انسان ہیں ۔ ان میں نہ 'شہروں کی زندگی' کا ذکر ہے نہ 'کالج کی لڑکیاں' ہیں بلکہ انسانی زندگی کو انسان کی دنیا چھوڑ کر بے رنگ و نور کی تنہائی میں چلے جانے کی تلقین ہے ۔ 'خالی مکان' کی نظمیں 'شتر مرغ' کا وہی احساس ہیں جس کے باعث وہ ریت میں سر گاڑ کر دنیا سے بے نیاز ہو جاتا ہے اور اسی میں اپنا مفر سمجھتا ہے اگرچہ وہ حالات اور حادثات سے بچ نہیں سکتا لیکن خود کو خطرات سے آزاد سمجھتا ہے ۔ جس طرح پنچھی اور موجیں میں پنچھی آزادی کا خواہاں ادیب ہے اور موجیں، خیالات اور عقیدے ہیں جو پنچھی کو اپنے دام میں لینا چاہتے ہیں مگر آزاد پنچھی ان کے قابو میں نہیں آتا ۔ ادیب کس حد تک آزاد ہے یا ہو سکتا ہے، اس پر پچھلے صفحات میں بحث کی جا چکی ہے لہذا اب اسے قلم انداز کیا جاتا ہے ۔

عادل منصوری، کمار پاشی، افتخار جالب، سلیم الرحمان وغیرہ ان بھٹکے ہوئے لوگوں میں ہیں جنھیں نہ علامت نگاری کے مقصد، اس کی زبان، اس کے صحیح استعمال کی فکر ہے ۔ اور نہ وہ علامتی شاعری کی معقولیت کے قائل ۔ یہ لوگ علامتوں کو شخصی تلازموں اور اس حد تک شخصی رکھنا چاہتے ہیں کہ یہ محدود ذہنی کی حد سے آگے نہ جا سکیں ۔ یہ لوگ زبان کو خیالات اور فکری رَو سے الگ کر کے الفاظ کے مجموعوں میں بانٹنا چاہتے ہیں (افتخار جالب خاص طور پر) انھیں اس سے غرض نہیں کہ زبان ترسیل خیال کا ذریعہ ہے اور اس کی نامکمل صورتیں کسی صالح اور باہوش انداز بیان کا اظہار نہیں بن سکیں گی ۔ یہ لوگ

اس قسم کی شاعری کے قائل ہیں جہاں صرف الفاظ کے مجموعے ہوں یا الفاظ اس طرح جمائے گئے ہوں کہ جملے اور کلام "موضوع" کے بجائے "مہمل" ہو جائیں اور ان مہملیات کو پڑھ کر کوئی چاہے تو اپنی عقل اور استعداد کے بل اپنے حسب منشا جیسے معنی چاہے پیدا کرے۔ دو ایک مثالیں دیکھتے چلیے :۔

"جب مرے نام کے لفظ تنہا تھے لوگو
تمہیں سرخ ہونٹوں کی خیرات
کیسے ملی یہ بتاؤ ؟
ریفریجریٹر میں رکھی ہوئی
طشتری میں مری دونوں آنکھیں
برہنہ پڑی تھیں
وہاں تک کسی خواب کے ہاتھ پہنچے نہیں تھے
کبوتر کی آنکھوں میں
ٹوٹے ہوئے آسماں کا تنزل نہ دیکھو"

(وقت کی پیٹھ پر ـــ عادل منصوری)

●

"حرام مغز امتحاں میں ہے
شدید تھیورکیس درد، ہر جز و متصل، ٹوٹنے کے لگ بھگ .
تراٹ اٹھتی ہے
گیا تنگ ظرف شدہ الرجک جمیع تعظیم دل پھپھولے سفید خاکستری

بپوٹوں میں دم بخود دائمی شراروں کی آنچ، آنگن
میں تنہا مرغی غنودگی کا شکار
تھا ٹرائیڈ غدود غفلت تاب ٹھیری ہے"
(نفس لامرکزیت اظہار
قدیم بنجر زمین از افتخار جالب)

سمبلزم اینڈ ٹرتھ میں ایٹن (Eaton) نے لکھا ہے

"The three elements, symbol, attitude, and object are united in a whole which is the presentation of the object." From this stand point, the symbols of language are not more signs "Proxy for their objects." All three terms are to be felt as aspects of a single process of meaning.[1]'

اگر انگریزی حوالے تھوڑی دیر کے لئے مسترد کر بھی دیئے جائیں تو کیا مشرقی ادب، تنقید، علم عروض، علم بیان یا کسی بھی علم کی رُو سے علامتیں یا جملے بغیر معانی تک

---

1 Symbolism and American Literature, pp. 52-53

ذہن کو پہنچائے کارآمد ہو سکتے ہیں ؟ اگرچہ شاعری روزمرہ کی گفتگو سے کہیں بالاتر ہے لیکن کیا شعر و ادب سے افہام و تفہیم کا تقاضہ محض فرضی اور مصنوعی ہے ؟ تو پھر لفظ کو آواز سے ظاہر کرنا کیا معنی رکھتا ہے۔ کیوں نہ ہر احساس اور جذبے کو اشاروں سے یا تصویر بنا کر ظاہر کر دیا جایا کرے اور پھر جتنا کہ لوگ شعر و ادب میں تفہیم و ترسیل سے دور ہوتے جائیں گے اتنا ہی ایسا ادب اور دقیع ہوتا جائے گا۔

کچھ لوگ ایسی علامت نگاری کی حمایت میں یہ بحث اٹھاتے ہیں کہ شعر کی زبان منطقی نہیں ہوتی کیونکہ منطق میں زبان اور اس کے معنی کا دائرہ محدود ہوتا جاتا ہے جبکہ علامتی شعری زبان قاری کو طرح طرح کے تجربے کے لئے موقع دیتی ہے اور اس طرح یہ ضروری نہیں ہوتا کہ ہر پڑھنے والا ایک ہی معنی تلاش کرے اور اس طرح اگر قاری منطقی زبان کی خواہش کرتا ہے تو وہ شعر کی زبان کو محدود ہی نہیں کرتا بلکہ الفاظ کو ایک جامد و ساکن پتھر کی طرح ایک ہی معنی میں مردہ کر دینا چاہتا ہے۔ اگرچہ یہ خیال فرانسیسی علامت نگار ملارمے سے مستعار ہے جس کا تذکرہ پچھلے صفحات میں کیا جا چکا ہے تاہم یہ بات بھی غور کرنے کے قابل ہے کہ شعر میں کیا الفاظ اپنے تمام متعلقات (Associations) بدل دیتے ہیں کیا ان کے معنی اور مفاہیم وہ نہیں رہ جاتے جن کے اظہار کے لئے ذہن انسانی نے اُن کی تخلیق کی تھی ۔ اگر الفاظ منطقی زبان سے اس حد تک دور چلے جائیں کہ انسانی جماعت جس نے ان کو ایک معنی کے اظہار کے لئے خلق کیا ہے، ان سے لاتعلق اور بیگانہ ہو جائے تو پھر ان الفاظ کی تعبیر کون کرے گا ؟ جدید شاعر ؟

پھر جدید شعرا بھی کیا اُن الفاظ کو دوسرے موقعے پر انھیں معنوں میں استعمال کرتے ہیں ؟ اگر نہیں ـــــ اور واقعہ ہے کہ نہیں کیونکہ علامت نگار جدید شاعر ان الفاظ کو ہر جگہ ایک نئے معنی میں استعمال کرتا ہے ـــــ تو پھر زبان اور الفاظ کی تعبیر بغیر منطقی سہارا لئے، کیونکر ہو گی ؟ قاری علامتی الفاظ سمجھنے کے لئے پھر یا تو ہر شاعر کو تلاش کرتا پھرے اور اس سے اس مخصوص لفظ کے مخصوص معنی کو سمجھے یا جو اُس کی سمجھ میں آئے اس کے معنی لگائے اور اگر نہ سمجھ میں آئے تو پھر قاری کو اس کا بھی پورا حق حاصل ہے کہ ایسے اشعار کو مہمل اور لایعنی قرار دے۔ اگر منطق زبان کا ساتھ چھوڑ دے گی تو زبان کسی اظہار کے قابل بھی رہ جائے گی ؟ زبان اور الفاظ سے منطق کی بے تعلقی عام سماجی انسان کا عقیدہ نہیں۔ یہ خیال ایسے مریضانہ (Morbid) ذہن کی پیداوار ہے جو ہمارے سماج کے افراد کا ذہن ہے اور جو ادب کی ترسیل سے اسی وجہ سے خائف ہے کہ ترسیل انسانوں کا تجربہ بن کر ان کے خیالات سے انسانی جماعت کو متاثر کر سکتی ہے۔ ایف۔ ڈبلو بیٹسن (Bateson) کے اس خیال سے کہ شعری اسلوب کی تبدیلی، زبان کے استعمال پر بھی اثر انداز ہوتی ہے[1]، کسے اختلاف ہو سکتا ہے۔ لسانی اور شعری ضرورتیں الفاظ ایجاد کرتی ہیں، ان کا رنگ و آہنگ بدلتی ہیں ان کے معنوی خزانوں اور اظہار کی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر ہر دور کے ذہنی اور سماجی تغیرات اور ادبی محسوسات کے نشیب و فراز کو واضح کرتی ہیں لیکن انسانوں

---

1. English Poetry and The English Language by F.W. Bateson p. 25

کے ایک بڑے گروہ کے مذاق اور مزاج، ان کے ذہن اور تہذیب ان کی نفسیاتی کیفیات سے بیگانہ ہو کر مستحب اور مستحسن نہیں ہو سکتیں۔ ڈی۔ ایس۔ سیوج (D. S. Savage) نے وہ جو جوائس کے سلسلے میں لکھتے ہوئے لکھا تھا کہ "زبان کا وجود بغیر رشتے یا سلسلے کے نہیں۔ یہ ترسیل (کی منزل) تک پہونچنے کی گاڑی ہے جس کا براہ راست رشتہ معنی سے ہے[1]" اس کا مطلب بھی یہی تھا کہ اگر زبان انسانوں کو ادیب کے خیالات تک پہونچنے میں مدد نہیں دیتی تو ایسا تجربہ سماجی انسان کے لئے بے مصرف ہے۔ ایذرا پاونڈ کی طرح سوچنا کہ "شاعری کے سچے طالب کسی دور میں چند سو سے زیادہ نہیں ہوتے اور کسی بھی شاعر کا مجموعہ جو ذہن کو متوجہ کرے پانچ سو سے زیادہ فروخت نہیں ہوتا[2]" رسالہ بلاسٹ (Blast)، امیجسٹ تحریک، سرلیسٹ تحریک اور علامت نگاری کے لئے تو ٹھیک ہو سکتا ہے مگر ادب عالیہ کے ایوان میں ایسے مفروضات صرف اپنی ناکامیابی اور شکست کو پوشیدہ رکھنے کا جواز ہیں اور ان تحریکات کی شکست اور نامعقولیت و نامقبولیت کسی پر پوشیدہ نہیں۔ ایذرا پاونڈ صاحب کا نظریہ اگر تسلیم کر لیا جائے تو شیکسپیر، ملٹن، فردوسی، دانتے، ہومر، ورجل، انیس، غالب، میر سب اوسط درجے کے شاعر رہ جاتے ہیں کیونکہ ان کے

---

1. The Wihered Branch by D. S. Savage p. 193.
2. The New Poetics by C. K. Stead Harper Torch Book.

مجموعے کم و بیش اپنے دور میں اور آج تک اُس تعداد سے کئی سو گنا زیادہ فروخت ہو چکے ہیں جو تعداد ایذرا پاؤنڈ صاحب نے مقرر کی ہے اسی خیال کی نقل ہمارے آج کے جدید شاعر اور نقاد بھی کرتے ہیں۔ وہ جدیدیت کی بندیوں اور اہمال کا جواز قاری کی نا اہلیت میں تلاش کرتے ہیں۔ نئی شاعری چونکہ انھیں تمام مغربی مردہ تحریکات کا مجموعہ ہے اس لئے انھیں راستوں کو اپنا کر اپنی بقا کے لئے ہاتھ پیر مار رہی ہے اور زبان سے کہتی جاتی ہے کہ اسے تشہیر، ابلاغ اور ترسیل سے دور کا بھی واسطہ نہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ افتخار جالب، سلیم الرحمان، احمد ہمیش اور عادل منصوری جیسے مجذوبوں کے ساتھ اردو کی نئی علامتوں کے اچھے نمونے بھی پس پشت پڑے جا رہے ہیں۔ علامتوں کا غلط استعمال کرنے والے، کبھی اس استعمال کو "شہر کی شاعری" کہتے ہیں، کبھی "جسم کے بچاؤ کی شاعری"۔ یہی علامتیں کسی کو جنس کا نباض ثابت کرتی ہیں اور کوئی انھیں علامت نگاروں میں سے ابھر کر اُسے " ذہنی طور پر مخلوق " کہتا ہے کوئی " عجمی روایت کی جز فروشی کی بجائے باطنی حقائق کی متھ (Myth) کی تخلیق کر رہا ہے۔" تو کوئی " ادب میں معنی کی نئی سطح " لفظی تصویروں کے نامکمل ٹکڑوں سے تلاش کرتا ہے اور قاری ہے کہ حیران و سرگرداں، دل کو رونے اور جگر کو پیٹنے کے باوجود کچھ سمجھ نہیں پاتا۔ اس کی عقل میں یہ بات کسی طرح نہیں آتی کہ جو لوگ جسم کی توانائی اور انسان کے تحرک کو فنا کی گہرائیوں میں جلد از جلد دفن کر دینے کے لئے موت کے پیچھے ہاتھ پسارے دوڑ رہے ہوں اُن کے لئے 'جسم کے بچاؤ' کا مسئلہ کیوں اور کہاں پیدا ہوگا؟ جو انسانی جماعت، اس کے خصائل، عادات اور افتاد طبع

کی فکر کئے بغیر، شعر میں ایسے منفی اقدار کی جستجو میں ہیں جن سے انسانی جماعت فکری، عقلی اور اخلاقی اعتبار سے اس ابتدائی تاریخی دور کی طرف مراجعت کرتی نظر آئے جب تہذیب کی روشنی نہیں پھیلتی تھی اور انسان غاروں کی زندگی سے بمشکل باہر آئے تھے وہ آج کے فرد کی دنیا کیوں کر سنواریں گے ؟ جن لوگوں کے نزدیک " اقدار کا معاشرے کی تنظیمی اور عملی بناوٹ سے بہت کم تعلق ہوتا ہے " وہ زندگی کی قدروں ہی کا نہیں بلکہ ان سیاسی اور سماجی قوتوں اور قدروں کا کیونکر اندازہ کریں گے جو قوموں کے عروج و زوال میں ممد اور مضرت رساں ہوتی ہیں۔ کیونکہ بہر حال قدریں کسی بھی دور میں اپنے معاشرے سے الگ نہیں رہیں اور ان پر تمام خارجی سماجی اور داخلی اخلاقی قوتوں کی پرچھائیاں پڑتی رہتی ہیں جو تاریخ کے ارتقائی اور تنزلی قطر سے باہر نہیں جاتیں۔ ان سے الگ ہٹ کر شاعر کا اپنا تجربہ کیا ہے ؟۔ اس کے داخلی نفسیاتی محرکات، ایسے خارجی دباؤ سے کیونکر چھٹکارا پا سکتے ہیں ؟۔ پال والیری کی طرح فرانس پر بمباری ہونے کے وقت، خالص شاعری کا سبق دینے والے اور ویت نام میں ہونے والے واقعات سے اپنی عینک کے ٹوٹ جانے کے حادثے کے برابر بھی اثر نہ لینے والوں کی مثال روما کے اس ظلم و جابر شہنشاہ نیرو (Nero) جیسی ہے جو کہ جب روما آگ کے شعلوں میں گھرا ہوا تھا تو وہ اطمینان سے بیٹھا ہوا بانسری بجا کر موسیقی کا لطف اٹھا رہا تھا۔ قدروں کا، چونکہ معاشرے کی عملی بناوٹ سے، ایسے لوگوں کے نزدیک کوئی تعلق نہیں لہذا علامتوں کو زندگی سے بے تعلق بنانے کے ساتھ ساتھ ہمارے کچھ نئے شاعر نقاد جھوٹ بولنے، بہتان تراشنے، صحیح چیزوں کو غلط بحثوں میں

اُلجھا دینے، اُردو کے مزاج کو انگریزی مزاج سے جوڑ توڑ سمجھنے کی کوشش کرنے میں اپنا جواب نہیں رکھتے۔ کہیں حال میں کسی جدید علامت نگار نے لکھا تھا کہ نئے شاعر مفلوک الحال نہیں۔ وہ ماشاءاللہ اچھی اچھی ملازمتوں پر فائز ہیں۔ ایک دوسرے جدید شاعر نے غالباً بہار سے لکھا کہ جدید شاعروں کے پاس اتنی دولت ہے کہ وہ بڑے بڑے پروفیسروں کو نوکر رکھ سکتے ہیں۔ تقریباً ایسی ہی بات ایک مرتبہ ایذرا پاؤنڈ نے بھی بلاسٹ (Blast) میں کہی تھی۔

"It is not necessary to be an outcast bohemian, to be unkept, or poor, anymore than it is necessary to be rich or handsome to be an artist" [1]

اگرچہ ادب میں زیادہ تر روایت اس عقیدے کے خلاف رہی ہے اور اردو ادب میں تو خاص طور پر، لیکن اس سے یہ مفہوم واضح ہے کہ نئی نسل میں دولت گلیمر (Glamour) اور شان و شکوہ ادیب کے لئے تقریباً Must کا درجہ رکھتے ہیں جس سے وہ سرمایہ داری کا ایک حربہ بنتے جا رہے ہیں۔ ایسی باتیں محض کہنے کے لئے نہیں کہی جاتیں بلکہ یہ نئے اسکول میں بنیادی نظریہ کا درجہ رکھتی ہیں، اگرچہ کچھ لوگ اس سے عملی طور پر مستثنیٰ ہیں اور یہ احساس سماج کو رفتہ رفتہ اشتمالی خیالات اور نظریات سے دور لے جائے گا۔ گویا ادب میں سیاسی عناصر کا انکار کرنے

---

[1] The New Poetics, p. 107

ذاسلے کتنے ہیر پھیر اور اپنچ پینچ کے ساتھ ایک گہری سیاست کو ادب میں داخل کر رہے ہیں۔ جدید بے راہ رو علامت نگاری، ادب کو بے اثر بنا کر اس کی فعالیت کو ختم کرنا چاہتی ہے۔ اس تحریک کو طاقت پہنچانے کے لئے بیرونی سرمایہ دار، ادیبوں اور رسالوں کو زر کثیر تقسیم کر رہے ہیں تاکہ اشتمالی خیالات اور نظریات کی جڑیں ادب میں مضبوط نہ ہونے پائیں۔ ادیب جنگ زرگری میں گرفتار ہو کر ادب کا منصب بدل رہا ہے اور انسانیت کا چہرہ مسخ ہوتا جاتا ہے۔ کم از کم ہندوستان میں جدید شاعری اور ادب کا یہی حشر ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اس طرز فکر کا اہم مبلغ نوکر شاہی طبقہ ہے اور یہ کیفیت شعر و ادب کے لئے یقیناً مہلک ثابت ہوگی۔

مقالہ ختم ہوا۔ مقالہ نگار نے اپنے خیالات کی وضاحت کر دی لیکن ابھی ایک بات رہی جاتی ہے۔ جدید علامت نگاری اور شاعری کے متعلق خود جدید نقاد اور شاعروں کے کیا خیالات ہیں وہ بھی قارئین کے لئے پیش کئے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا جو خود ایک اچھے علامت نگار اور جدید شاعر ہیں، آج کل کے سکہ بند علامت نگاروں کے متعلق اپنی کتاب "اردو شاعری کا مزاج" میں لکھتے ہیں:

> "بعض لوگ سمجھتے ہیں کہ علامت کا معنی کسی بنیادی ضابطے کا تابع نہیں ہوتا بلکہ ہر شخص کی مخصوص ذہنی افتاد سے اپنی صورت مرتب کرتا ہے۔ ساری غلط فہمی اس نظریئے کے اختیار کرنے سے پیدا ہوتی ہے کیونکہ علامت تو قاری کو ایک ایسے تصور کی طرف لے جاتی ہے جو تمام انسانوں کا مشترکہ تجربہ ہے اور یہی چیز علامت کی بقا کی ضامن بھی ہے۔ جیسے ہی علامت اپنے تصور سے جدا ہو کر کسی

فرد کے آزاد تلازمۂ خیال کا حصہ بن جاتی ہے اس میں فریق ثانی کی شرکت کے امکانات ختم ہو جاتے ہیں اور جب علامت یا تجربے میں دوسرے کی شرکت ناممکن ہو تو اُسے علامت کہنے کے بجائے مجذوب کی بڑ کہنا زیادہ مناسب ہے...... اگر آزاد تلازمۂ خیال شاعری کے مرتبے کا حامل ہوتا تو یورپ کے نفسیاتی مریضوں کا بے ربط ذہنی ابال بھی اعلیٰ شاعری کے زمرے میں شامل ہوتا...... آزاد تلازمۂ خیال مجذوب کی بڑ ہے۔ اس میں اشیا کا باہمی ربط، نفسیاتی انتشار کے باعث منفی نوعیت کا حامل ہے........ اگر کوئی شاعر اپنی تخلیق کے گرد لوہے کی باڑ لگا دے اور اس پر "یہ شارع عام نہیں ہے اور خلاف ورزی کرنے والا حوالۂ پولیس ہوگا" کی تختی آویزاں کرے تو قاری اور فن کار کا باہمی رشتہ ختم ہو جائے گا..... اردو کے بعض جدید علامت پسند شعرا نے نظم میں تجربے کی اکائی کو نظرانداز کر کے محض نظم کی چند علامتوں کو الگ کر کے دکھانے کی جو روش اختیار کی ہے اس سے شعری تجربے کا سارا عمل مسخ ہوا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ علامت تو نظم کے "کل" کا ایک حصہ ہے۔ جب نظم کا "کل" محض بے ربط تصورات کے ایک ڈھیر کی صورت اختیار کرے تو اس میں چاہے کتنی ہی لطیف علامت کیوں نہ استعمال کی ہوں، ان کی فنی حیثیت صفر کے برابر ہوگی۔"

(اردو شاعری کا مزاج ص ۲۰۹، ص ۲۱۲-۲۱۳-۲۱۱)

"عادل منصوری کے ہاں الفاظ کا استعمال بنیادی طور پر اسی نوعیت کا ہے (شعوری طور پر جنتوں کو مسخ کرنے کا) ان دونوں شاعروں (عباس اطہر اور عادل منصوری) کے مقابلے میں افتخار جالب کی شاعری زیادہ نامربوط ہے۔ اُن کی ہر نظم خام مواد اور الفاظ کا ایک انبار ہے اس کا تعلق بھی فرانس کے سرریلسٹوں، دادا اسٹوں (Dadaists) اور (Stream of conciousness) کے شیدائیوں کے ساتھ ہے۔ وہ گرامر، ترتیب اور سیدھے سادے جملے میں یقین نہیں رکھتا۔ اس کا عقیدہ ہے کہ نظم الفاظ میں ہے اور الفاظ نظم میں ہیں اور دائرہ مکمل ہے۔ قاری دائرے سے باہر ہے اور شاعر اس کے بغیر مکمل ہے لیکن بدقسمتی سے اس قسم کی شاعری، امکانات کی شاعری نہیں ہوتی اور اس کی عمر بڑی مختصر ہوتی ہے"۔

(لمراج کومل ۔ بحوالہ گفتگو بمبئی نمبر ۳ ص ۱۶۹)

●

"عباس اطہر 'لو بھئی' اپنا واحد سامع اور نقاد مل گیا اور" دن چڑھے دریا چڑھے" شایع ہو گئی ۔ وہ نقاد ہیں افتخار جالب جنھوں نے اس مجموعے پر دیباچہ لکھتے ہوئے ابتک کی تمام شاعری کو حقارت سے رُد کر دیا ہے کیونکہ یہ شاعری آؤٹ آف فیشن ہو چکی ہے۔ ان نقاد صاحب کے اصول نقد کی بنیاد ڈیمانڈ اور سپلائی کے اصول پر قائم ہوئی ہے۔ یعنی پہلے طے کر دو کہ شاعری کس قسم کی ہونی چاہیئے۔

اور اس میں کون کون سی خصوصیات ہونی چاہئیں اور پھر اس ڈیمانڈ پر شاعری پیدا کر کے اس کی تعریف کر دینی چاہئے تاکہ اس کا بھاؤ بازار میں بڑھ سکے۔ افتخار جالب صاحب نے جس فیشن ایبل اور الٹرا ماڈرن قسم کی ڈیمانڈ کو شاعری کا معیار قرار دیا ہے، اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ شاعری میں نہ فنی لوازم کی ضرورت ہے نہ کسی خیال وجذبہ واحساس کی۔ اس کے لئے انھوں نے جو فلسفہ بگھارا ہے اس سے شاعری کا شاعری ہونا ممکن نظر نہیں آتا۔"

(شمیم اختر نیا دور کراچی بحوالہ نئی شاعری)

•

"اس قبیلے نے کئی رنگا رنگ شاعر پیدا کئے ہیں۔ لیکن سب کے سب مبہم، جنسی لذتیت کے مریض، Image کو حاصل کلام سمجھنے والے اور بد اسلوب ہیں۔ ان میں سے ہر شخص اپنی اپنی ہانکتا ہے ...... وہ کسی بھی مثبت قدر کے حامل نہیں ہوتے۔ اپنے انفرادی کو ڈپن میں جو کچھ بھی کہہ جاتے ہیں اسی کو سند سمجھ بیٹھتے ہیں۔"

(ظہیر کاشمیری اُردو کے ٹیڈی شاعر)

یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ سب کو "جاہل" کہنے والے جدید "تبصرہ نگار" اپنے ان دوستوں کو کیا کہیں گے۔ ہاں دیکھنا یہ ہے کہ علامت نگاری جدید ناپختہ شعرا کے ہاتھ میں کب تک نادان کے ہاتھ کی تلوار بنی رہتی ہے اور کب ہماری شاعری کو اس کے صحیح حسن کا اندازہ ہوتا ہے۔

غزل

اب 'جدید غزل' پر باتیں شروع کی جاتی ہیں۔ ہو سکتا ہے کسی کو یہ خیال ہو کہ غزل جدید اور قدیم کیونکر ہو سکتی ہے۔ تغزّل جو جذبے۔ احساس اور فکر کے ایک خاص اتصال کے ساتھ وجود میں آتا ہے وہ اپنا جادو ہر دور میں جگاتا رہتا ہے پھر یہ جدید اور قدیم کی شرط کیسی؟ لیکن جدید اور قدیم کا خیال ہر شخص کے ذہن میں پیدا ہوتا ہے جو تاریخ اور وقت کا تصور رکھتا ہے جو انسان کو تہذیب اور کلچر کے ایک خاص دھارے میں بہتا ہوا یا اس سے الگ ہوتا ہوا دیکھتا رہتا ہے۔ اس طرح ادب ہو یا تہذیب جدید اور قدیم کے تصور کے بغیر، ان کا ادراک مشکل ہے۔ اس طریقہ پر جدید غزل، ایک اصطلاحی صورت اختیار کرتی ہے جس سے مراد وہ غزل ہے جو نئی زمانہ ایک خاص مزاج اور مکتبِ خیال سے وابستگی کے باعث وجود میں آ رہی ہے جس کی واضح صورتیں ۱۹۵۰ء کے بعد رونما ہونی شروع ہوئیں اور ۱۹۶۰ء کے بعد بالکل واضح شکل میں سامنے آ گئی۔ اسے حالی کی جدید غزل میں ضم نہیں کیا جا سکتا۔ اگر حالی اور شبلی کے خیالات کا اس پر کچھ پرتو ہے تو صرف اتنا کہ شاعری کے لئے

تخیل ہی ایک اہم چیز ہے۔ اگرچہ حالی محض تخیل کے قائل نہ تھے لیکن جدید غزل نے حالی اور شبلی کی مختلف تخیلی صورتوں کو نظر میں رکھ کر صرف اندرون اور باطنیت پر اپنی گرفت مضبوط کرلی اور اس باطنیت کے اظہار کے لئے، ان صورتوں کا سہارا لیا جن پر علامت کے دبیز پردے پڑے رہتے ہیں جہاں تک پہنچنا اکثر ممکن نہیں ہوتا۔ جدید نظم کی طرح جدید غزل نے بھی اس بات کا اعلان کیا کہ اسے اپنے مافی الضمیر کو کھول کر بیان کرنا نہیں آتا۔ اس کا تجربہ اپنا انفرادی تجربہ ہے۔ فرد میں گم ہو جانا اور اس کے احساسات میں ڈوبتے ابھرتے رہنا۔ اس کا نیا مسلک ہے، عام اور مروجہ چلن جو غزل کی روایت میں رائج ہے۔ جدید غزل اس سے الگ ہو کر رہے گی۔ پرانے الفاظ، علائم، تشبیہات، استعاروں اور لہجے کی سطح مسلسل استعمال سے گھس کر چکنی ہوگئی ہے اس لئے وہ سطح جدید غزل کے لئے کارآمد نہیں۔ جدید غزل کو اپنے تمام سانچوں اور وسیلوں کو بدل کر ایک نیا قالب بنانا ہے اور یہی قالب، غزل کا نیا سانچہ اور جدید آہنگ ہوگا۔ اس نئے آہنگ اور سانچے کو صحیح طور پر اپنانے کے لئے پہلے جدید غزل گو کو مروجہ رنگ تغزل کی نفی کرنی ہوگی جسے اینٹی غزل کا تجربہ کہا گیا۔ جدید غزل میں اس طرح دو طبقے صاف صاف نظر آتے ہیں۔

ایک وہ جو اینٹی غزل ہی کو غزل کا مناسب روپ اور وقت کی آواز سمجھتا ہے۔ دوسرا غزل گو نئے راستے پر تولے چلا ہے۔ لیکن غزل کی مناسب روایت سے منحرف نہیں۔ اینٹی غزل والے طبقے کے ساتھ ایک

ایسا بھی طبقہ شامل ہے جو جدید نظم کے ایسے آہنگ، ڈکشن، عقائد اور لوازم ساتھ لئے ہے جو بیرونی ہواؤں کے ساتھ چند مصلحتوں کے اہتمام کے بعد غزل کی محفل میں شامل ہو گئے ہے۔ جدید غزل کی یہی چند صورتیں ہیں جو فی زمانہ ہمارے سامنے ہیں

عشق، غزل کا ہمیشہ سے تقریباً اصل موضوع رہا ہے۔ اگرچہ تصوف، اخلاق اور دوسرے موضوعات کو بھی غزل میں جگہ ملتی رہی ہے مگر اس کی مجموعی فضا، عشق ہی کی فضا رہی ہے۔ ہر دور اپنے مزاج، سماجی کیفیات اور سوسائٹی کی اجازت اور ممنوعات کے لحاظ سے جس طرح زندگی کے مسائل اور ضروریات میں تبدیلیاں کرتا رہا ہے۔ عشق اور معیارِ عشق میں بھی یہ تبدیلیاں برابر ہوتی رہی ہیں۔ معاشی صورتیں، عصری روایات اور تہذیب کے تقاضے عشق کے معیار اور امکانات کی سطحیں ہر دور کے ساتھ کس طرح بدلتی رہی ہیں اگر اس کا اندازہ نہیں لگایا گیا تو کسی دور کی دور کی غزل کا صحیح تجزیہ ممکن نہیں۔ "جدید غزل" کو سمجھنے کے لئے بھی ان باتوں کو پسِ پشت نہیں ڈالا جا سکتا۔ جدید غزل کو میرؔ کے معیار عشق سے نہیں جانچا جا سکتا جس کی شکست خود میرؔ کے سامنے ہی لکھنو اسکول کی شاعری میں ہو چکی تھی۔ یہ شکست و ریخت اور نئے امکانات آزادیٔ نسواں کے ساتھ روز بروز بڑھتے گئے۔ یہاں تک کہ حسرت کی بنتِ عم نے عشق و محبت کی دنیا ہی بدل ڈالی۔ بے محابا اظہار عشق، اب صرف مردوں کا حق نہیں رہ گیا بلکہ شریف عورتیں بھی خود کو اس کا مجاز سمجھنے لگیں اور ایسا

محسوس ہوا کہ طبقۂ نسواں زندگی اور سماج کے ساتھ ساتھ حسن و عشق کی دنیا میں اپنے پورے وجود کو منوانا چاہتا ہے۔ عاشق بھی مثالی معیاروں سے نیچے اترنے لگا۔ مادی دنیا کی عورت اپنی تمام خوبیوں اور کمیوں کے ساتھ اسے جاذب نظر دکھائی دینے لگی۔ فصاحت جنگ جلیل نے قدیم معیاروں سے الگ ہوکر لکھا تھا۔

نگاہ برق نہیں چہرہ آفتاب نہیں وہ آدمی ہے مگر دیکھنے کی تاب نہیں

جو نئی زندگی اور بدلتے ہوئے سماج کا لاشعوری اثر تھا۔ لیکن یگانہ، فراق، فیض، جذبی، مجروح اور دوسرے غزل گو، شعوری طور پہ یہ بات محسوس کرنے لگے کہ بقول مجاز "اس دنیا میں عورت ہی ہے جس سے عشق و عاشقی کی پینگیں بڑھائی جاسکتی ہیں، فراق صاحب کا مشہور شعر ہے

کوئی یونہی سا تھا جس نے مجھے مٹا ڈالا نہ کوئی ماہ کا ٹکڑا نہ کوئی زہرہ جبیں

جلیل کے شعر کی ہی شعوری شکل ہے۔ حسن و عشق کی دنیا کی یہ بدلتی ہوئی نفسیات، غزل کے لئے ایک نئی فضا تیار کرتی ہوئی آئی، معاشی اور سماجی معیار بدلنے کے ساتھ ساتھ اپنے دور کی نفسیات اور ذہنوں کو بھی بدلتے گئے۔ کشمکش اور پستی کے اوقات میں ان میں گتھیاں پڑتی گئیں، وسیلوں کے بدلنے کے ساتھ ساتھ ذرائع معتبر اور معقول بھی ہوئے اور بے اثر و نامقبول بھی۔ زر پرست معاشرے کی بنیاد نے بڑے دلچسپ نتائج برآمد کیے۔ عشق و عاشقی کی دنیا جذبات اور خلوص سے عاری ہوکر، ہوسِ زر اور دولت ہی کو رسم و راہِ عاشقی سمجھ بیٹھی۔ جدید غزل،

کی دنیا میں ایک طرف تو اقدار ہر طرف سے شکست ہوتے چلے جاتے ہیں۔ دوسری طرف مشینی زندگی کی تیز رفتاری، اسے زندگی سے بیزاری سکھا رہی ہے۔ دولت اور حصولِ دولت ہی ہیں، جدید سماج، کو اپنی فلاح کا احساس ہوتا ہے، ناطے رشتے، محض وقتی چیزیں ہیں، اُسے سمجھ میں آتے ہیں۔ انسان اپنی بقا اور زندگی کے لئے ہاتھ پیر مار رہا ہے اور اسے اخلاق، معیار، شرافت، ممنوعات اور امر بالمعروف نہی عن المنکر سب محض ڈھونگ دکھائی دے رہے ہیں۔ وہ جھوٹی امیدوں پر زندہ رہنا نہیں چاہتا کیونکہ یہ زندگی کی حقیقت نہیں۔ نتیجہ اس شکل میں ظاہر ہوتا ہے

دل کو لے داغ سمجھتا تھا جذامی نکلا　　　　صرف حشمت کی طلب جاہ کی خواہش پائی

(ساقی فاروقی)

زلیخائے عزیزاں! بات یہ ہے　　　　بھلا گھاٹے کا سودا کیوں کریں ہم

(جون ایلیا)

یہ شہر تو مجھے جلتا دکھائی دیتا ہے　　　　دلوں کی اور دھواں سا دکھائی دیتا ہے

(احمد مشتاق)

بڑے بوڑھوں کی باتوں پر نہ جاؤ!　　　　میاں کرتے رہو جو جی میں آئے

(عادل منصوری)

میرا اس کا سمجھوتہ ہے کون بڑھائے بات کو　　　　اس نے ٹیلیفون کیا ہے اور کسی کے ساتھ ہے

اس کی الفت کا کیا کریں گے ہم　　　　چائے انڈے سے کام ہے ہم کو

'جدید غزل' کلچر کے بجائے، بے کلچری، پر عقیدہ رکھتی ہے۔ بے کلچری سے مفہوم یہ ہے کہ آج کا انسان کسی روایت یا کلچر سے متعلق نہیں۔ جدید انسان ایک ایسی دنیا میں ہے جہاں روائتیں سڑ گل چکی ہیں، جدید حالات سے وہ لوگ خود کو ہم آہنگ نہیں کر پاتے جو روایتوں اور کلچروں سے وابستہ ہیں، وہ تہذیب سماج اور روایتوں کے پنجروں میں اسیر ہیں اس لئے اس بے کلچری کا ادراک نہیں کر پاتے جس میں آج کا جدید انسان مبتلا ہے اور اسی لئے انھیں جدید خیالات فکر اور اندازِ نظر میں ناہمواری اور لایعنیت کا احساس ہوتا ہے۔ اور پھر یہ کہ وہ جدید کلچر جس کا جدید ادب ادراک کر رہا ہے ابھی مکمل طور پر وجود میں نہیں آیا۔ اس لئے جدید مفکر اور ادیب اب سماجی نمونہ نہیں پیش کر پاتے۔ جس سے یہ روایتی انسان واقف ہو۔ جدید اور قدیم کی آویزش کا یہی المیہ ہے۔

یورپ اور امریکہ میں وکٹوریائی عہد کی ادبی سخت گیریوں نے ادبی بغاوت کا جذبہ پیدا کیا تھا جو شدید قسم کی انفرادیت کی شکل میں ابھرا لیکن آج کی بغاوت اس دور کی بغاوت سے قدرے مختلف ہے۔ بقول ٹی۔ ایس ایلیٹ "قدیم باغی اپنے تجربوں کے ساتھ اپنی انفرادیت میں قدما کا اہم لافانی جز بھی شامل رکھتا تھا۔" لیکن آج کا باغی تمام روایتوں سے اپنا رشتہ کاٹ کر صرف اپنی انفرادیت اور شخصی تجربوں کے احاطے میں بند ہو گیا ہے۔ جو بہت پرسنل اور بے حد لمحاتی ہوتے ہیں۔ یونیورسیلٹی کا وہ قائل نہیں، کیونکہ یونیورسیلٹی بہت سے انفرادی محسوسات اور تجربوں کا خون کر دیتی ہے۔ اس کو اپنے متعلق بھی شکوک میں اور اس زندگی کے متعلق بھی جس میں وہ زندہ ہے اسی لئے نہ صرف

تخلیق کے متعلق اس کا تصور بدل گیا ہے بلکہ تخلیق کے لوازمات کو بھی وہ اپنے ساتھ لینا نہیں چاہتا۔ یہاں تک کہ تخلیق اور شعر کے تمام تصورات سے وہ خود کو الگ رکھتا ہے۔ وہ اسی وجہ سے اُکھڑے لہجے میں بات کرتا ہے اور اس کی فکر نہیں کرتا کہ اس کی باتیں کسی کی سمجھ میں آتی ہیں یا نہیں اپنے ذہنی اور لسانی تضاد ہی کو شعر کی خوبی سمجھتا ہے۔ وہ یوور ونٹرس (Yvor Winter) کا بھی ہم خیال نہیں کہ 'A poem is first of all a statement in words'

جدید شاعر کو کسی بھی statement سے کوئی دلچسپی نہیں چاہے وہ الفاظ میں ہو یا خیالات میں بلکہ اب تو وہ یہ سوچتا ہے کہ شعر کے لیے نہ کسی زوردار تخیل (Powerful Feelin) کی ضرورت ہے نہ "Finer Shades of Feeling") تخیل کی خوبصورت پرچھائیوں کی اسے تلاش ہے اور نہ اسے وزن کی پروا۔ تخیل اس کے یہاں ایسی "ترچھی مرچی" ہے کہ ادراکِ معنی کا شہباز وہاں تک پہنچ ہی نہیں سکتا۔ کلینتھ بروک اور رابرٹ پن وارن نے جو (Understanding Poetry) میں کہا تھا کہ

Poetry is a form of speech, or discourse, written or spoken, like all discourses. It is a communication— The saying of something by one person to another person.

جدید شاعر کا اس ترسیل پر عقیدہ نہیں رہ گیا۔ بلکہ اس نے شاعری کو علامتوں کا ایک ایسا سلسلہ بنا لیا ہے۔ جو صرف ایک مخصوص لمحے کے لیے ہے اور جسے آنے والے زمان و مکاں سے کوئی واسطہ نہیں رہ گیا۔ جس میں بہت سادی نہیں چھپی ہیں جو کبھی اشاروں کی شکل میں چمک جاتی ہیں۔ کبھی حرف

آواز سے اپنا چہرہ دکھاتی ہیں اور جب تک دیکھنے والا ان کے مشاہدے کے لیے اپنے ذہن اور تجربوں کو پہلے سے تیار نہ رکھے، انھیں نہ دیکھ سکتا ہے اور نہ سمجھ سکتا ہے۔ یہ بات آج کی اردو شاعری میں زیادہ شدت اختیار کر گئی ہے۔ اردو کے جدید شعرا، اس بات میں زیادہ کوشاں ہیں کہ وہ ایسی ایسی باتیں پیش کریں جو ان کے لئے تجربوں سے زیادہ بوالعجبیوں کی شکل میں نظر آئیں گہری اور تہہ دار باتیں کہنے اور نئے اسالیب بیان کے چکر میں پھنس کر انھوں نے اپنے قاری سے بالکل منہ موڑ لیا ہے انگریزی کے جدید شعرا R.S.THOMAS

KINGSLEYAMIS, DOM MORAES,

اور ان سے پہلے کے جارجین اور امیجسٹ شعرا کی خیال میں چاہے جس قدر تجریدی رہے ہوں مگر اپنے تجربوں کی ترسیل اور تجسیم کے لیے انھوں نے کوشش کی ہے کیونکہ وہ یہ بات اچھی طرح جانتے ہیں کہ جس سوسائٹی میں وہ زندہ ہیں اس سے اپنا رشتہ بالکل سے کاٹ کر زندہ نہیں رہ سکتے اسی لیے وہ اپنی تمام جدیدیت کے باوجود ادبی، سماجی اور تہذیبی رشتے قائم کئے ہوئے ہیں۔ ان کے بیانات سادہ اور نثری اسلوب کے زیادہ حامل ہیں اور وہ اپنے تجربوں کو دوسروں تک پہنچانے کے قائل ہیں۔ جدید اردو شاعری میں معاملہ اس کے بالکل برعکس ہے۔

جدید غزل، تھوڑی بہت ڈھانچے کی مجبوریوں کو چھوڑ کر کسی قدیم ادبی روایت کی قائل نہیں۔ رہ گیا اس کا INCLUSION یعنی داخلیت تو وہ بھی ایسے راستوں سے گزرتی ہے کہ اس کی تہہ داری کا بہت کم راز کھلتا ہے اسی

طرح کی عصریت بھی عام سماجی زندگی کی عصریت نہیں۔ خارجیت کا اس میں زیادہ سوال پیدا نہیں ہوتا کیونکہ خارجیت کے رشتے ماحول اور بیرونی اثرات سے ملتے ہیں۔ غزل یوں بھی اس کی کم قائل تھی اور جدید غزل گوئی تو ان صورتوں سے بالکل متفق نہیں ہو پاتی۔ اردو کی جدید شاعری صرف کی قائل رہنا چاہتی ہے اور تھوڑے سے تجربوں کے ساتھ اسی کا نام اس نے (Modern Sensibility) رکھ چھوڑا ہے۔ اسے ماضی اور حال کے درمیان صرف ایک خلا سے دلچسپی رہ گئی ہے۔ کیونکہ جدید شاعر سمجھتا ہے کہ زندگی کے ہر موڑ پر اب خلا ہی خلا ہے۔

'خلا' کی بات چلی ہے تو یہاں ایک صورت پر اور غور کر لیا جائے۔ عالمگیر جنگ کے دوران سماج میں ایک نظریاتی جنگ بھی قائم ہو گئی تھی۔ وہ طاقتیں جو انسان کو فنا کرنے پر تلی ہوئی تھیں اور وہ دفاعی ہمتیں جو انسان کا درثہ، اس کا حسن اور کلچر باقی رکھنا چاہتی تھیں، ان میں ایک زبردست آویزش اور ٹکراؤ تھا۔ کچھ انسان طاقت کے زور پر سب کچھ تباہ کر دینا چاہتے تھے اور کچھ انسانیت کو اپنا آئیڈیل بنا کر انسان کو جمہوری طریقوں سے بڑھنے اور پھیلنے کا موقع دینا چاہتے تھے۔ لیکن جب جنگ ختم ہوئی اور فضا میں ٹھہراؤ پیدا ہوا تو جن نظریات اور آئیڈیل نے جنگ کے درمیان دانشوروں کا ساتھ دیا تھا، حالات کے بدلنے کے ساتھ وہ قائم نہ رہ سکے۔ دنیا نئے مسائل سے دوچار ہوئی اور ذہن انسانی میں پھر ایک خلفشار پیدا ہوا۔ ۱۹۵۰ء تک پھر ایک خاموش قسم کی ذہنی کشمکش شروع ہوئی۔ ان

کشمکشوں سے گھبرا کر کچھ ذہنوں نے یہ کہنا شروع کیا کہ ہر طرف خلا ہے اور صرف خلا ہی آج کی زندگی ہے۔ بیرونی حالات کا حل ہماری ذہنی اور فکری کشمکش کو دور نہیں کرسکتا۔ اس لئے یہ انتشار ہی دراصل آج کا سماج ہے۔
کچھ رومان پسندوں نے یہ کہنا شروع کیا کہ سماج کا ذکر ہی کیوں کیا جائے اس کے اثرات، آئیڈیلز کی تبلیغ ترسیل سب بے معنی ہیں۔ بس ہم ہیں اور ہمارے خیالات، وہ جیسے بھی پیدا ہوتے ہوں اور جس طرح کے بھی ہیں، ہمارے ہیں اور یہی اصل شاعری ہے۔ چونکہ یہ سماج خلا کا سماج ہے یا سماج باقی ہی نہیں رہا اس طرح خیالات اور تجربے بھی جس طرح کے ہیں ٹھیک ہیں۔ ہم انھیں نظم کرتے ہیں۔ ہمیں کسی کی پرواہ نہیں۔ سماج اور اس کی ادبی روایتیں ہمارے لئے بالکل لایعنی ہیں۔ اس کے اخلاق، معیار، انداز نظر پسند و ناپسند کی میزان ٹوٹ پھوٹ گئی۔ اس لئے ہماری میزان فرد کے شخصی تجربوں کی میزان ہے۔ روایت اور کلچر کی نہیں۔ مرد عورت کے رشتوں، حسن و عشق کی روایتوں اور تہذیب کے ڈھانچوں کو کسی تنظیم کی ضرورت نہیں کیونکہ آج کی دنیا میں نہ محبت ہے نہ کسی قسم کی یادیں ہیں نہ ہمارا کوئی ماضی۔ انھیں باتوں کا کابوس ہمیں پریشان کرتا ہے ان سب کو سر سے جھٹک دیا جائے تو ایک نیا انسان پیدا ہوگا جسے کسی کلچر یا آئیڈیل کی ضرورت نہیں ہوگی۔ عام زندگی کے ساتھ ساتھ حسن و عشق کی دنیا میں بھی اس کے تجربے نئے ہوں گے جو گھسے پٹے ماحول، اخلاق، تجربہ اور روایت سب سے الگ ہوں گے۔ کچھ لوگوں نے

انھیں کو بنیاد بنا کر جدید غزل میں انھیں ایقان پر تجربے کئے۔

تو کس کے کمرے میں تھی میں تیرے کمرے میں تھا

کل رات چیخ مار کے میں دھڑسے گر پڑا چہرہ جو اس کا دھند میں ابھرا گلاب سا

چیختے چلاتے اندیشوں کی آنکھیں سُرخ ہیں!

جسم کی ناپختہ سڑکوں سے گزرنا چھوڑیئے

(ظفر اقبال)

چمک چمکار نے شب شیر نے کی مزے محکم، الف انجیرنے کی (۱۱)

رومال پر کتنے پھول کڑھے، پات شال پر!

دیکھا تھا میں نے کل اسے اک ٹیک سٹال پر

(ناصر شہزاد)

چاروں طرف سے بریکیں لگیں ہارن بج اٹھے

سڑکوں کے بیچوں بیچ وہ لڑکی ٹھہر گئی

(عادل منصوری)

مکھی کی دُم کی سوچ میں، میں جھومتا رہا

مکھی اگرچہ ہاتھ ہلاتی رہی تو کیا؟

(حبیب مُنذر)

شہر میں اک باغ ہے اور باغ میں تالاب ہے۔
تیرتی ہیں اس میں ساتوں رنگ والی عورتیں

(بشیر بدر)

جیسے نمونے، اسی تجربے کا ثبوت ہیں۔ جدید انگریزی شاعری میں ایسی شاعری کے لئے (خاص طور پر انتخار جالب اور ظفر اقبال جیسی شاعری کے لئے) CLICHES کا لفظ استعمال کیا گیا ہے۔ جدید شعرا سے بحث کرتے ہوئے کلینتھ بروک صاحب نے اپنی کتاب ' ماڈرن پوئٹری اینڈ دی ٹریڈیشن میں لکھا ہے۔

His specch are a mass of cliches—of terms which with their past association seem to gradiloquent and gandy, or with their pant contact emptied vocabulary becomes confusion and without vocabulary man is lost.''

یہ واضح رہے کہ کلینتھ بروک صاحب جدید شاعری کے طرفداروں میں سے ہیں۔

مضمون کا یہ حصّہ جدید علامتی غزلوں سے متعلق ہے اوپر بیان کی ہوئی باتوں کو اس حصّہ کا پس منظر سمجھنا چاہیئے۔ جس کے بغیر علامتی کیفیات واضح نہیں ہوسکتیں۔ 'علامت' اردو غزل کے لئے کوئی نئی چیز نہیں بلکہ یہ انداز تو غزل کا ہمیشہ محبوب میدان رہا ہے اور علامتوں نے اس صنف میں اپنے زمانے اور سماج کے ساتھ اپنی تعبیرات بھی بدلی ہیں۔ ایک زمانہ تھا جب

گل و بلبل کی علامتوں نے اردو غزل پر اس طرح قبضہ جما رکھا تھا کہ بعض اوقات اردو شاعری صرف گل و بلبل کا تذکرہ ہی سمجھی جاتی تھی۔ جب فارسی کا اثر کم ہوا اور ہندی فضا غزلوں پر غالب ہوئی تو شعرائے غزل نے نین کو جادو، تان کو دیپک، آواز کو کوئل کی کوک، ہجر کی آہوں کو پپیہے کی پی کہاں، دل کو درپن، ہنسی کو پھلجھڑی، فاختہ کی نرم آواز کو رام کا سیتا کی بن میں جستجو کرنے سے تعبیر کرنا شروع کیا۔ پھر تشبیہات اور استعاروں نے بہت سی علامتی تعبیریں کی۔ پھر بہت سی علامتی امیجز بنتی رہیں۔ یہاں تک کہ اقبال کے شاہین نے ایک بھرپور علامت کی شکل اختیار کی۔ انگریزی ادب کی عام فطری علامتوں کی طرح جو رابرٹ فراسٹ اور ورڈ سورتھ سے مختص سمجھی جاتی ہیں، اردو غزل میں بھی چھوٹی چھوٹی علامتیں پیش کی گئیں۔

کچھ موج ہوا پیچاں، اے میرؔ نظر آئی　　شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی

(میرؔ)

صبر یارب میری وحشت کا پڑے گا کہ نہیں　　چارہ فرما بھی کبھی قیدیٔ زنداں ہونگے

(مومن)

مرغ دل مت رو یہاں آنسو بہانا منع ہے　　ان قفس کے قیدیوں کو آب و دانا منع ہے

(شیر علی افسوس)

پانی دھنو کو لاؤ رخِ شمع زرد ہے　　مینا بڑھاؤ وقت اب آیا نماز کا

(نامعلوم)

اور بہت سے اشعار اس کے ثبوت میں پیش کیے جا سکتے ہیں۔ یہاں

موجِ ہوا، بہار، زنجیر، وحشت، قیدی، زنداں، وضو کا پانی۔ رُخ شمع کی زردی
مینا، وقت نماز، مرغ دل، قفس، قیدی، آب ودانا سب فطری اور عام
یونیورسل (غزل کی دنیا کے لئے) علامتیں ہیں۔ پھر ترقی پسند دور میں، سُرخی،
سویرا، نیا سویرا، دُتت، سفیدی جیسی بہت سی علامتیں پیدا کی گئیں لیکن
ان تمام علامتوں میں اس عمومیت کا التزام رکھا گیا جو ذہن کو ان کے معنی
کی طرف منتقل کر سکے۔ پھر ان علامتوں نے ہر جگہ ایک ہی معنی تقریباً اختیار
کئے۔ اور ایک مرتبہ ان کا اشارہ سمجھ لینے کے بعد ان کی وضاحت کی ضرورت
باقی نہیں رہ جاتی۔

جدید غزل نے علامتوں کا ایک جال سا بچھا دیا ہے۔ جس میں ہر شاعر
اپنے طور پر نئی علامتیں گڑھتا رہتا ہے۔ بعض اوقات تو خود ایک شاعر کے
یہاں اس کی ایک مرتبہ استعمال کی ہوئی علامت دوسری جگہ دوسرے معنی
اور دوسری تعبیر پیش کرتی ہے، چونکہ ان علامتوں کے ساتھ بیشتر معنی بھی
وابستہ نہیں ہوتے اس لئے ان کی تاویلات ممکن نہیں۔ جدید غزل کی
محبوب علامتیں سایہ، تنہائی، اندھیرا، روح کا کھوکھلا پن، سورج، پیڑ،
پانی، ریت، کیچڑ، پتھر، جنگل وغیرہ ہیں۔ یہ وہ علامتیں ہیں جو واضح طور
پر ملتی ہیں اگرچہ ان کے مفہوم بھی ہر شاعر کے یہاں بدلتے رہتے ہیں لیکن
کم از کم انھیں کسی غزل یا نظم میں دیکھ کر یہ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ یہ
جدید غزل یا نظم ہو سکتی ہے۔ اگر یہ علامتیں بار بار اپنے چند معنوں میں
استعمال ہوتی رہیں تو قاری کا ذہن ان کا اشارہ پاتے ہی ان محسوسات

تک پہنچ سکتا ہے جس کا اشارہ غزل گو نے کیا ہے۔ عام اس سے کہ وہ ان خیالات کا قائل ہے یا نہیں جو غزل میں پیش کئے گئے ہیں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ یہ علامتیں بھی متعین اور مخصوص نہیں۔ پھر جیسا کہ اوپر کہا گیا ہر شاعر اپنی پرسنل علامتیں بناتا ہے اور خود ہی ان کے معنی ہر غزل اور نظم میں بدلتا رہتا ہے۔ کچھ مثالیں یہاں پیش کی جاتی ہیں۔

بوم کی آنکھ سے آواز کا سورج ابھرے

(عادل منصوری)

اب بھی قدموں کے نشاں ملتے ہیں	گاؤں سے دور پرے جنگل ہیں

(محمد علوی)

چائے کی پیالی میں ایک ٹیبلٹ گھولی	اک کتاب بند کر دی۔ اک کتاب پھر کھولی

(بشیر بدر)

ساحل پہ مچھلی نے کپڑے اتارے	دریا کی چڑھی ہوئی موج کھڑے ہارے

(بشیر بدر)

پتھر کی بھوری اوٹ میں لالہ کھلا تھا کل	اس کو تو نوچ لے گئیں دو بچیاں جناب

(شمس الرحمان فاروقی)

یہاں 'بوم کی آنکھ' 'آواز کا سورج'، قدموں کے نشان، کس چیز کی علامت ہیں۔ جنگل، یہی عام جنگل یا میراجی کا جنگل؟ چائے کی پیالی، ٹیبلٹ، کتاب، ساحل، مچھلی، کپڑے، دریا، موج کی علامتوں سے کیا مقصود ہے، یہ جاننا بہت مشکل ہے۔ پھر پتھر کی بھوری اوٹ، لالہ، دو بچیاں، ان سب علامتوں

کو سمجھنے کے لیۓ، جب تک شاعر سے رجوع نہ کیا جاۓ، اصلی مفہوم سمجھنا ممکن نہیں ورنہ ہر شخص کو اختیار ہوگا کہ وہ اپنی واقفیت اور ذوق کے مطابق علامتوں کو حل کرلے۔ چاہے معنی اس کے حسّیاتی ہوں یا مضحک "پتھر کی بھوری اوٹ" والی بات ایک مرتبہ انگریزی کے شاعر ورڈ سورتھ نے بھی کہی تھی۔

A violet by a mossy stone half hidden from the eyes.

مگر اس کے آگے (Lucy Poems) اس کے سلسلے ملے ہوۓ تھے اور ورڈ سورتھ کی علامتیں واضح ہیں۔ پہلے مصرعے کا ترجمہ تو ٹھیک ہے لیکن ورڈ سورتھ کے دوسرے شعر کو چھوڑ دینے سے مفہوم دو نیچیوں، میں بھٹک کر رہ گیا۔ ایلیٹ اور ایلن ٹیٹ کی منفی روّیے کی شاعری میں بھی اسی طرح کی صورتیں نظر آتی ہیں جو ہمارے جدید غزل گویوں کے یہاں ہیں۔ اگرچہ ان میں معنویت کا یہ بُعد نہیں، جن کے لئے ایڈمنڈ ولسن نے کہا تھا کہ "علامتی اسکول کی علامتیں اکثر شعرا کی اپنی مقرر کردہ ہیں اور بالکل مَن مانی (Arbitrary) ہوتی ہیں جو (صرف) انکے خیالات کے لئے لائی جاتی ہیں۔"

جدید غزلوں کی ایسی علامتوں میں بے معنی کیفیت ہے جس میں صرف ۱پوئی پر

---

[1] Indefiniteness is an element of the true music. (o poem)......

A suggestore indefiniteness of vogue and the forc of spiritual effect

عقیدہ رکھنے والوں کو "نغمہ اور روحانی کیفیات" نظر آسکتی ہیں اگرچہ اس نے بھی (Suggestiveness) کی شرط رکھی ہے، اردو غزل کی روایت میں علامت ہمیشہ قاری کو ایسے اشارے فراہم کرتی رہی ہے جس سے ذہن کی رسائی معنی یا اس شعری تجربے تک ہو سکے جس کا شاعر اظہار چاہتا ہے۔ اس نکتہ سے باخبری نے غزل گویوں کے یہاں تجربوں میں علامتوں اور استعاروں کے ایسے گہرے پردے نہیں ڈالے جہاں تک کسی ذہن کی رسائی نہ ہو سکے اور اگر ایسا کہیں ہو گیا تو وہ اشعار مہملیت کی زد میں آ گئے۔ علامتوں کو یہ سمجھ لینا کہ وہ شاعر کی بالکل ذاتی تخیل کی چیز ہیں جنھیں کسی سے کوئی واسطہ نہیں، شاعر اور شعر دونوں کو اپنے گرد و پیش سے الگ کر دیتا ہے۔ بقول میکس ایسٹ مین (Max Eastman) ایسا شاعر (Cult of unintelligibility)[۱] کا مبلغ ہے اور کچھ نہیں۔ ذاتی علامتیں ہو سکتی ہیں مگر بلیک اور ییٹس کی طرح، جہاں انتقال ذہنی ممکن ہے۔ اب رہی یہ بات کہ شاعری کو تفہیم ——— (Intelligibility) سے تعلق ہے بھی یا نہیں تو یہ الگ بحث ہے۔

ایک جدید نقاد نے جدید شاعری، نہ سمجھنے والوں کو غالب کا یہ شعر سنایا ہے:۔

مے بہ زہاد مکن عرض کہ این جوہر ناب   پیش این قوم بہ شورابۂ زمزم نہ رسد

اس شعر میں تھوڑی سی ترمیم کر لی جائے تو لطف برمحل ہو جائے ؎

شعر نقاد مکن عرض کہ این جوہر ناب   پیش این قوم بہ شورابۂ زمزم نہ رسد

---

[۱] The literary mind

خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا۔ علامتی نظموں پر بحث کرتے وقت اس سلسلے میں بہت کچھ کہا گیا ہے۔ افسوس تو یہ ہے کہ غزل کی علامتوں کے سلسلے میں جدید غزل گو، انگریزی کے جدید امام ہیوم (Hulme) کی بات

(Concentrated state of mind) اور Poetry chooses fresh

epithets and fresh
metaphors not so much because they are new, but because the old cease to convey a physical thing and become abstract counter

کو تو یاد رکھتے ہیں لیکن اس کے definite description

To see things as they really are) کو فراموش کر دیتے ہیں، نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ علامت تو باقی رہتی ہے لیکن اس کے لوازمات کا اس سے کوئی واسطہ نہیں رہتا اور پڑھنے والے کا ذہن علامت کی گتھیوں میں ایسا الجھتا ہے کہ اسے اس کی فرصت ہی نہیں ملتی کہ وہ اس پر غور کرے کہ یہ علامت کس بات کے لئے استعمال کی گئی تھی۔ اور اگر کبھی وہ (To see things as they ar پر عمل کرتا ہے تو یہ مشاہدہ علیحدگی (Isolation) کا مشاہدہ ہوتا ہے جس کا اس کے تعلقات سے کوئی واسطہ نہیں رہ جاتا۔ علامت کا سلسلہ صرف الفاظ کے توڑ جوڑ سے نہیں بلکہ سی۔ ڈے لیوس کے الفاظ میں ' محسوسات کی اندرونی ضرورتوں کے سبب وجود میں آتا ہے اور یہی محسوسات حقیقت نگاری کے ساتھ علامتوں سے جڑے ہوتے ہیں۔ اور جب یہ عمل ظہور پذیر نہیں ہوتا تو شعر میں علامتوں کی وہ صورت

رونما ہوتی ہے جس کی مثال اوپر پیش کی گئی۔

علامتوں، امیجز اور الفاظ کی من مانی تعبیرات کرنے والے، ادب اور قاری سب کو مشکلات میں پھنسا سکتے ہیں۔ الفاظ کے پردوں میں لطیف، کثیف، مضحک غیر مہذب، سب طرح کے اشارے چھپے ہو سکتے ہیں اور جب ناقد انھیں اپنے ایقان اور زعم کی طاقت سے حل کرنے کی کوشش کرتا ہے (جیسا کہ غالب کی تفہیم کے سلسلے میں ایک جدید ناقد کیا کرتے ہیں) تو وہ سامع کو شاعر کے ذہن اور اس حقیقت سے دور لے جاتا ہے جس کا ادراک شاعر نے شعر کے پردے میں کیا تھا۔ غزل میں اس کے امکانات بہت ہیں اور "لامحدود کی لامحدود اظہاریت" پر عقیدہ رکھنے والے شلنگ (Sehelling) کے ساتھ چلنے والے رومانیت پسند اپنے تجدد کے زور میں اس قدر آگے جا سکتے ہیں کہ ہر اہمال کی توضیح اور توضیح موضوع معلوم ہوتی نظر آئے۔ لیکن یہ جادو زیادہ دیر تک قائم نہیں رہ سکتا۔ اقبال نے ایسے ہی لوگوں کی منطق کو نظر میں رکھ کر کہا تھا۔

احکام ترے حق ہیں مگر اپنے مفسّر تاویل سے قرآں کو بنا سکتے ہیں پاژند

جو خاشاک کے تودوں کو اپنی تعبیرات سے 'کوہِ دماوند' بتلانے پر تلے رہتے ہیں لیکن جنھیں ہمالیہ پہاڑ صرف مٹی اور پتھر کا ایک ڈھیر نظر آتا ہے۔ علامتیں اور امیجز اگر غیر فطری ہیں، جیسا کہ اکثر جدید شعراء کے یہاں نظر آتی ہیں، اور انھیں جدید ناقد، اپنی تاویلات کے ساتھ پیش کرتے ہیں تو ایسی صورت میں نہ شاعر کا شعری تجربہ، جیسا کہ اس نے کیا ہے اور اس کی زبان اسے پیش کرنے پر مُصر ہے، وہ کچھ سمجھ میں آتا ہے (چاہے مہمل ہو یا بامعنی) اور نہ

اس غزل یا نظم کا تخیلی یا فکری اعلان (Imaginative statement) اپنا مکمل تاثر ابھار پاتا ہے (وہ تاثر جیسا کچھ بھی ہو) اور نہ یہ غزل یا نظم اپنے موضوع کی فطری زبان سے ہم آہنگ ہوتے پاتی ہے۔ دو ایک مثالوں سے اس کی وضاحت کی جاتی ہے۔ ایک شاعر کی غزل کا مطلع ہے۔

خیال، ریت کے صحرا، کہاں پہ بارش ہو ہٹاؤ جسم کے ساماں، جہاں پہ بارش ہو

شعر بالکل مہمل ہے۔ لیکن جدید مُفسّر اس کی تفسیر کر سکتے ہیں، بارش کو روایتی تہذیب فرض کر لیجئے (اور اس فرض کرتے ہیں نکتہ یہ ہے کہ چونکہ بارش ایک ہی طرح سے مدتوں سے ہو رہی ہے اس لئے روایتی ہوئی) اور شعر کی وضاحت یوں کی گئی کہ جدید ذہن قدیم روایات کو قبول نہیں کر سکتا۔ اس کی مثال ریت کے صحرا جیسی ہے جہاں بارش ریت میں گم ہو جاتی ہے اور ریت کی شوریت اس پر غالب آجاتی ہے۔ اس لئے اب روایتی تہذیب کو سمجھ لینا چاہیئے کہ اس کا اثر جدید ذہن پر نہیں ہو سکتا۔ یہ بھی رُخ پیدا ہوتا ہے کہ بارش یعنی روایتی تہذیب پریشان ہے کہ کہاں اپنا حلقۂ اثر بناوے کیونکہ اس کے لحاظ سے تمام ذہن، ریت کے صحرا میں تبدیل ہو چکے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں جدید ذہن، اعلان کرتا ہے کہ اگر روایتی تہذیب کوئی زبردستی ہم پر لادنا چاہتا ہے تو نئے لوگ، اس تہذیب کو اختیار کرتے سے مرنا بہتر سمجھتے ہیں۔ ہمیں اپنے جسم کے سامان کو فوراً ہٹا لینا چاہیئے۔ یعنی مر جانا چاہیئے۔

یہ بھی رُخ پیدا کیا جا سکتا ہے کہ جسم کے سامان نئے حسیاتی اور جسمی تجربوں کی علامت ہیں اور معنی یہ ہوئے کہ جدید فکر و نظر کو بارش یعنی

روایتی تہذیب سے کوئی واسطہ نہیں رکھنا چاہئے۔ یہ نئے لوگ روایتی تجربوں اور تہذیب سے اپنی فکر و نظر کو الگ کئے ہیں۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی نے اپنی کتاب 'ہماری شاعری' میں موزونیتِ شعر کے سلسلے میں ایک مثال دی ہے۔

لٹھے کو کھڑا کیا کھڑا ہے ہاتھی کو بڑا کیا بڑا ہے

یعنی یہ ایک موزوں شعر تو ہے مگر اس میں شعریت اور تاثیر کا فقدان ہے ایک جدید ناقد اپنی طباعی اور ذہن کی جولانی دکھانے کے لئے اسے "حمد کا نہایت عمدہ شعر" بتاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہ بھی مطلب ہو سکتے ہیں۔

اب ظاہر ہے کہ مسعود حسن صاحب رضوی نے اسے خراب شعر کی مثال میں پیش کیا ہے (معلوم نہیں کہ شعر کس کا ہے) لیکن اگر شعر کی معنویت اور تعبیر ہر شخص کے لئے الگ الگ ہوتی ہے، جیسا کہ جدید ناقد موصوف کا خیال ہے تو کوئی یہ بھی کہہ سکتا ہے کہ یہ شعر دراصل امریکہ کی سیاست کے لئے کہا گیا ہے اور لٹھا، چیانگ کائی شیک کی حکومت کا تمثیل ہے اور ہاتھی، چین کی موجودہ حکومت کا۔ اب معنی یوں ہوئے کہ جب تک امریکہ، چین کی نئی حکومت سے خفا تھا، اس وقت تک اس نے ایک بے جان فارموسا کی حکومت کو جو محض لٹھا تھی اپنے زور پر کھڑا رکھا، اور جب امریکہ نے اپنی پالیسی بدلی تو ہاتھی جیسے ملک چین کو آگے بڑھا دیا اور اب یو، این، او میں اس کی اہمیت کو واضح کر کے اسے بڑا ثابت کر رہا ہے۔ اور چونکہ جدید نقطۂ نظر سے شعر کو تاریخ یا زمانہ سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا اس لئے

کوئی یہ کہہ نہیں سکتا کہ یہ شعر تو بہت پہلے کا ہے۔ ہمارے سامنے بس شعر ہے
اس طرح کی اور بہت سی تاویلیں پیش کی جا سکتی ہیں۔

علامتوں کی پیش کش میں اگر موقع کی مناسبت سے سلسلے نہیں ملائے جاتے اور متضاد سلسلوں کا اس حد تک سہارا لیا جاتا ہے کہ علامت کا اصل سے رابطہ باقی نہیں رہ جاتا تو شعر اہمال کی حد میں داخل ہو جاتا ہے اگرچہ معنوی تفہیم کی منزل بعد میں آتی ہے اور علامتوں یا امیجز کا ادراک پہلے ہوا کرتا ہے۔ ہر اس دور میں یہ بات نظر آتی ہے جب رومانیت کی تہیں بہت دبیز ہو جاتی ہیں اور چونکہ جدیدیت بھی ایک طرح کی رومانیت ہے اس لیے یہ اثر اس میں بھی نمایاں ہے۔ یہی نہیں علامت نگاری تخیلات پرستی بھی ہے اس لیے وہ نہیں چاہتی کہ کہیں بھی مادی حقیقت نگاری سے اس کا ٹکراؤ ہو۔ اور اس طرح خیال کی رووں کو آزاد چھوڑ دیتی ہے۔ اور اس بات کی فکر نہیں کرتی کہ ان خیالی رووں سے بنتی ہوئی تصویر مسخ ہو رہی ہے یا اس کی کچھ اصلیت بھی ہے۔ شعر میں جب یہ آئیڈیلزم (Idealism) اپنے پورے زور شور کے ساتھ ظاہر ہوتی ہے تو اس کے ڈانڈے لایعنیت (Absurdity) سے جا ملتے ہیں جس میں تعبیرات کے مختلف پہلو پیدا ہو سکتے ہیں اور نہیں بھی۔

وہ روشنی ہے سفر میں کہ سوجھتا نہیں کچھ　　　سیاہی دل کی دکھاتی ہے راستہ مجھ کو

(ظفر اقبال)

بدن بو تد جب تک چمکتی رہی　　　مسہری سے باہر نہ نکلا مجھ

(" ")

لمبی سڑک پہ دور تلک کوئی بھی نہ تھا پلکیں جھپک رہا تھا دریچہ کھلا ہوا
(محمد علوی)

اجنبی آنکھوں کی بھیڑ اور ایک تنہا ملتا ہاتھ لطف منظر تا بہ وحشت زار صحرا آشنا
(شمس الرحمان فاروقی)

ہلال حرف خوف سا فصیل سنگ نیل پر یا عدم کا زرد رنگ خواہش خراش میں
(منیر نیازی)

بیٹ کر جاتی ہیں چڑیاں فرق پر عظمت آدم کا آئینہ ہوں میں
(انور شعور)

اور بہت سے شعر مثالوں کے طور پر پیش کئے جا سکتے ہیں۔ انکے علامتی اشارے کسی عام کیا خاص قاری کی بھی سمجھ سے باہر ہیں یوں من مانی جیسی چاہے توضیح کر سکتا ہے۔

جدید غزل میں بناوٹ (structure) کے سلسلے میں کوئی خاص تبدیلی نہیں ہوئی۔ اس کا ڈھانچہ وہی پرانی غزل کا ڈھانچہ ہے۔ وہی مطلع وہی بحروں کی پابندی، ردیف و قافیہ میں وہی اصول مدنظر رہتے ہیں بلکہ بعض اوقات جدید غزل میں نئی بحروں اور زمینوں کا فراخ دلی سے استعمال ملتا ہے، نئے نئے قافیے اور ردیف کی تراکیبوں سے ناواقفیت کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ (دو ایک حضرات نے بحروں میں بھی توڑ پھوڑ کر کے ایک غزل میں کئی بحروں کا تجربہ کرنا چاہا لیکن یہ تجربہ کامیاب نہیں ہو سکا اور نہ اس کا کوئی استعمال کرتا ہے۔ یہ بات بڑی باریک ہے کہ غزل کا

ڈھانچہ اور اس کے لوازم خود ذہن کو معنوی انتقال میں مدد دیتے ہیں اور تفہیم و ترسیل کا ایک وسیلہ ہیں اگر غزل جان بوجھ کر مہمل نہیں کہی گئی) یہ شعری التزام محض تزئین اور پابندیاں نہیں بلکہ یہ لوازم، شعر کی مونتاژ بننے میں مدد دیتے ہیں جسے ایک طرح کی مجبوری سمجھنا چاہیئے، جسے ایک جدید نقاد نے یوں کہا ہے کہ یہ بات وہ شعری مجبوری ہے جسے شاعر مجبوراً اختیار کرتا ہے لیکن معنی کے معاملے میں وہ اپنی فکری جامعیت اور پیچیدہ پن کو سامعین کے لیے قربان نہیں کر سکتا، تقریباً یہی بات کلینتھ بروک نے علامتی شعرا کے لیے کہی ہے (جدید نقاد اور بروک کے خیالات کا لڑنا اتفاق ہو سکتا ہے)

یہاں یہ بات نہیں بھولنا چاہیئے کہ 'شعر' کے ساتھ 'سامع' زمانہ، مذاق شاعری، سماج سب ہی ایک دوسری طرح کی مجبوری ہیں۔ قاری اور سامع کی بھی مجبوری یہ ہے کہ وہ شعر سن کر ادراک کی سیڑھیوں تک پہنچتا ہے جہاں سے اس کے مدرکات فن شعر کے سمجھنے اور شعر فہمی کے لیے راستہ بناتے ہیں۔ علامت کے ساتھ قاری، غزل میں اچھے ابہام تک تو جا سکتا ہے مگر

ؔ۱ ("The symbolist poet refuses to sacrifice the subtle[ty] and complexity of his total vision of his realit[y]. Such a poetry will undoubtedly in a limitation [of] andience out the limitation will be unfortuna[te] necessity conditioned by the nature of the poet[ry] nor the effect of the poet's personal snoggery"). (Modern Poetry and the Tradition, page 59).

اس ابہام کی حدیں مقرر ہیں۔ جدید غزلوں میں ایسے اچھے ابہام کی اچھی مثالیں بھی ہیں۔ باقر مہدی، شہریار، شاذ تمکنت، وقار خلیل، ساقی فاروقی، ڈاکٹر وزیر آغا، زبیر رضوی، سلیم احمد، ناصر کاظمی، فضیل جعفری، منیب الرحمن اور حسن نعیم کی غزلوں سے مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔ جہاں ابہام کے لئے ربط کی راہیں سہار ابنتی ہیں اور جو پرائیویٹ اور پرسنل طریقوں پر ہیں اور نہ صرف نفسیات یا (Sensation) کے سہارے ایسے ابہام کی تکمیل ہوتی ہے ے

بوڑھے سرکش زرگری میں رہزنوں کے ساتھ ہیں
انقلاب نو کا وہ پندار اب ٹوٹا تو ہے

(باقر مہدی)

کچھ یادگار شہر ستمگر ہی لے چلیں   آئے ہیں اس گلی میں تو پتھر ہی لے چلیں

(ناصر کاظمی)

ریزہ ریزہ ہوا جاتا ہے مرا سنگِ وجود   یوں صدا دے نہ پسِ پردۂ انفاس مجھے

(شاذ تمکنت)

بام خورشید سے اترے کہ نہ اترے کوئی صبح
خیمۂ شب میں بہت دیر سے کہرام تو ہے

(حسن نعیم)

بیت چکا ہوگا یہ خوابوں کا موسم   بند ملے گا نیند کا دروازہ اک دن

(ساقی فاروقی)

اٹھیے کر آسماں بھی چھت ہی کے جھک پڑا

آپ آسماں کے نیچے بڑی دیر سو لیے

(ڈاکٹر وزیر آغا)

جدید غزل کے ان اچھے ابہام کے بعد

لہو کر سر سبز تیرگی ہے کہ رنگ اڑتے لباس کا ہے

سمجھ میں آئے کہاں کہ منظر حواس کے آس پاس کا ہے

مزے کی مٹی میں قیدسی ہے یہ خوشہ چیں نرم گرم لڑکی

سڑک کے دونوں طرف کٹی فصل میں دودھ پیاس کا ہے

ظفر اقبال کی غزل کے یہ اشعار ملاحظہ فرمایئے۔ اور پھر مندرجہ ذیل مہملات بھی دیکھتے چلئے:۔

میں تو تھا بکھرا ہوا ساحل کی پیلی ریت پر اور دریا میں تھا نیلا آسماں ڈوبا ہوا

(عادل منصوری)

جانے کن ہاتھوں نے کھیلا رات ساحل پر شکار

شیر کی آواز کو ترسا کیا سونا کچھار

(" ")

ہم اپنے سایے سے تو بھڑک کر الف ہوئے

دیکھا نہیں مگر پس دیوار کون ہے

(شمس الرحمان فاروقی)

ایسے اشعار کی تائید میں افتخار جالب صاحب، ظفر اقبال کے مجموعے

"گلافتاب" کے دیباچے میں فرماتے ہیں۔

"محسوسات کی تعقلاتی ہیئتی شناخت کو بروئے کار لانا کچھ اتنا دشوار ہے کہ زندگی کرنے کی طریقت بھی عام حالات میں سازگار نہیں ہوتی۔ تعقلاتی ہیئتی شناخت کے اہل، وہ جو تجرید کے ہفتخواں طے کر سکتے ہوں۔ انگلیوں پر گنے جا سکتے ہیں...... یہ صاحب عہد ہی کا مقدر ہے۔"

ظاہر ہے کہ تعقلاتی ہیئتی شناخت کے لیے جب تک ظفر اقبال یا افتخار جالب جیسا ذہن اور ان کی جیسی بصیرت نہ ہو۔ ان اشعار کے ابہام اور علائم تک کون پہنچ سکتا ہے۔ انگریزی ادب میں بھی کبھی کبھی اس طرح کی شاعری کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ مشہور تنقید نگار جان اسپرو (John Sparrow) نے "سنس اینڈ پوئٹری" (Sense and Poetry) میں دلچسپ بات لکھی ہے۔

"Certain qualities make a process of thought difficult to allow —abstractness far instance, in the component ideas, intricacy and incongruity in their connection,"

لیکن بعض دوسری صورتیں بھی ہیں جن کا اطلاق ٹی۔ ایس ایلیٹ اور ان کے ہم نواؤں کے لئے ہوتا ہے۔

"It is when Mr Eliot and his contemporaries abandon a logical for a Psychological Structure and when they make play with associational magic of ideas.

that difficulty ceases for better or worse, impossibility begins".

ژولیدہ بیانی (جہاں اشارے بعید ہوتے ہیں، کبھی پسند نہیں کی گئی - اردو شاعری میں مومن کے یہاں بھی کچھ ژولیدہ بیانی ملتی ہے۔ غالب نے بھی ابہام سے کام لیا لیکن اگر کسی ابہام تک عقلی رسائی ممکن نہیں اور پیش کردہ خیال فکری وحدت نہیں تو ایسی فکر کو نہ معنی بند کہا جاسکتا ہے اور نہ ژولید گی۔ ایسی تخلیق، فن کار سے قاری کے ذہن کو اس قدر دور کر دیتی ہے کہ دونوں کا کسی نقطہ پر رابطہ باقی نہیں رہ جاتا۔ ابہام، معنی یا پیش کش کو پیچھے تو ڈال سکتا ہے، سامنے کوئی دوسری تصویر نظاہر ابھار سکتا ہے لیکن یہ تصویر اپنے اندرون میں کچھ ایسے سلسلے رکھتی ہے جو اس طرف متوجہ کرنے میں مختلف اشاروں سے اصل شبیہہ کی طرف ذہن کو کھینچتے رہتے ہیں۔ اچھے شاعر کی خود بھی یہ تمنا ہوتی ہے کہ لوگ اس کے اشاروں کو سمجھ لیں۔ کبھی وہ اپنے قاری کو تھوڑی آزمائش میں بھی ڈالنا چاہتا ہے۔ غالب کی طرح، لیکن اگر شاعر، قاری یا سامع سے شعر میں ایسی مہمات کو حل کرنے کا تقاضہ کرے، جس کا کبھی اس کے سماج یا اس کے یا کسی دور کے مذاق سخن نے تجربہ ہی نہیں کیا یا جو ادراک یا حواس خمسہ کے تجربوں سے بھی باہر کی آزمائش ہے تو ایسا شعری تجربہ، شعر گوئی کی تاریخ میں اس وقت تک قبولیت کی سند نہیں پا سکتا، جب تک کہ سماج یا مذاق سخن کی فضا تیار نہ ہو جائے جہاں مبہم یا مہمل گوئی ہی فن کا اصل معیار ہو جائے۔ جدید غزلوں میں ایسے تجربے

بے تحاشہ ملتے ہیں جو ابہام کی کسی صنف میں نہیں رکھے جا سکتے ییٹس (Yeats) کے فرگس (Furus) کی طرح یہ ابہام اور ایسی علامتیں اپنی فطری حالتوں اور کیفیات کو چھوڑ کر محض شخصی فرضی اور خیالی فضا میں گھومتی رہتی ہیں، جہاں سمندر، پہاڑ، ستارے، جنگل سب کچھ ہیں۔ لیکن یہ سب فرضی اور خیالی فضا سے اصلی رنگ و روپ کی فضا میں آنے کو ترستے ہیں اور جن کی حیثیت جنسی تلذذ، تخیلی خواہشات اور فرضی مہملیت سے زیادہ اور کچھ نہیں۔

جدید ناقدین کا کہنا ہے کہ جدید تفکر میں جذبات کے ادراک کا طریقہ بھی بدل گیا ہے۔ جدید فکر کو سمجھنے کے لئے قاری اور سامع کو اپنی تمام پرانی جذباتی وابستگیوں کو بھی بدلنا چاہیئے۔[1] زندگی کو ابھی تک جن جذبات سے اور جس طرح وابستہ کیا گیا تھا، آج ٹوٹتی پھوٹتی قدروں کے ساتھ وہ وابستگیاں بھی ٹوٹ پھوٹ گئی ہیں۔ اس لئے نئی قدروں اور نئے احساسات کا ادراک جب ہم پرانے طریقوں پر کرنا چاہتے ہیں تو ہمیں مایوسی ہوتی ہے۔ اس لئے ہم

---

[1] کچھ نقاد یہ بھی کہتے ہیں کہ "کیا کوئی قاری صحیح معنوں میں صاحبِ ذوق ہو سکتا ہے؟ مجھے افسوس ہے کہ اس سوال کا جواب نفی میں ہے"۔ ظاہر ہے کہ اس کا جواب بھی دو لفظ میں دیا جا سکتا ہے کہ پھر آپ کس کیلئے لکھتے ہیں۔ اپنے گھر والوں کے لئے، یا صرف اپنے لئے، یا دیوانوں کے لئے، یا اس وقت کے لئے جب اپنے کلام کی شرحیں آپ خود تیار کر دیں کیونکہ اُن کے خیال میں "ہم صاحبِ ذوق یا سمجھ دار پڑھے لکھے قاری کے جس تصوّر کا سہارا لیتے ہیں وہ فرضی ہے"۔ جب پڑھے لکھے قاری کا وجود فرضی ہے تو جدید شاعر کے کلام کی شرحیں بھی قاری کیسے لکھ سکے گا، سوا اس کے کہ شاعر خود یہ زحمت کرے تو کس کے لئے یہ زحمت گوارا کرے گا۔ قاری کا وجود تو فرضی ہے؟۔

نئی غزل کی سنسبلٹی (Sensibility) کو سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں۔ انھیں دو تین طریقوں سے سمجھانا پڑے گا۔ مثال کے طور پر آج عشق، وفا، جفا کا پرانا جذباتی تصور باقی نہیں رہا۔ آج عشق، جفا، وفا، سب مل جاتے ہیں اور سمجھوتے کی اس دنیا میں معشوق رقیب اور حالات سے بھی سمجھوتہ کرنا پڑتا ہے۔ جس پر آج کوئی عاشق ہو گیا، کل وہ خود دوسرے پر عاشق ہو گیا اور کل کے عاشق کو آج کے عاشق کے معاملات میں دخل دینے کی ضرورت نہیں اور نہ اس مسئلے پر سوچنے کا موقع ہے۔ زندگی کی تیز گامی، ہوٹل میں ایک ہی میز پر نئے اور پرانے عاشق کو اکٹھا کر دیتی ہے اور کوئی کسی سے تعرض نہیں کرتا۔

اس نے ٹیلیفون کیا ہے اور کسی کے ساتھ ہے   میرا اس کا سمجھوتہ ہے کون بڑھائے بات کو

تو کس کے کمرے میں تھی   میں تیرے کمرے میں تھا

(عادل منصوری)

جن سے ملنے میں بہت محتاط تھا   ان کی نظروں میں بھی اب غنڈہ ہوں میں

(انور شعور)

اُن سے اپنے عشق کا لوگو کیا کیا ڈھونگ رچایا تھا
وقت کا پہیہ گھوم گیا تو ایک نیا جگ پایا تھا

کس کو فرصت بیٹھ کے ان کی یاد میں اپنی جان گنوائے
آج نئی شلوار سلا کر نیا مسافر آیا تھا

(سلمہ تصدق)

کیوں چھوڑ کر گیا تھا وہ کیوں پھر سے آگیا
آگے بتا بھی سکتے تھے اب کیا بتایئے
(ظفر اقبال)

کل ملے تھے اس کے پاس　　　آج ہے ہوٹل اداس
(دانش فرازی)

زندگی کی طرح عشق کی دنیا میں بھی بلیک میلنگ عام رواج بن گئی ہے۔ اس لیے اس سے غزلِ جدید کے مسلک کا ماننے والا یوں فائدہ حاصل کرتا ہے۔

اُن کو گناہ کرتے ہوئے میں نے جالیا　　　پھر اُن کے ساتھ میں بھی گنہگار ہوگیا
(محمد علوی)

قدیم رنگ تغزل میں معشوق کے غم کو حرزِ جاں، حاصل حیات اور مقدس جذبہ تصور کیا جاتا تھا لیکن جدید غزل گو اس غم کا ادراک یوں کرتا ہے۔

دھرتی بچھا، دشائیں جگا، دِن اُگا کے چھوڑ
اٹھ اور اس کے غم کو کبوتر بنا کے چھوڑ
(ندا فاضلی)

معشوق کے چلے جانے کے بعد سفید بیڈ شیٹ پر اس کا بوسہ پڑا نظر آتا ہے، عاشق، معشوق کی تلاش میں اس کے گھر جاتا ہے مگر اس کے بچوں کے شور غوغے اور کھیل کود میں ایسا مشغول ہو جاتا ہے کہ اصل مقصد ہی فراموش کر دیتا ہے۔ "گھر کے دکھڑے، شہر کے غم، سب آوارہ اور پالتو کتوں میں تبدیل ہوگئے"

ہیں۔ یہی جذبات اور فکر و نظر کی ماڈرن سنسبلٹی اور اس کے آڑے ترچھے خطوط ہیں جن سے جدید علامتی غزل کی تصویر ابھاری جاتی ہے۔

جدید غزل میں جو ایک غیر سنجیدہ فضا پیدا ہو رہی ہے اس کا سلسلہ میر کی جذباتیت اور سوداؔ کی تعقل پسندی کی روایت سے نہیں ملتا بلکہ یہ فضا، انشاؔ، رنگینؔ، جانؔ صاحب اور کسی حد تک رشکؔ اور ناسخؔ سے زیادہ قریب ہے۔ وہی پھکڑ پن، وہی سستی لذت پرستی اور وہی الفاظ کا کھیل جو جدید غزل میں پریشان نظری بے راہ روی گمشدگی اور گم کردگی کا اعلان ہے۔ چند ہی لوگ اس فضا سے مستثنیٰ ہیں۔ بقیہ کے یہاں یہی فضا موجود ہے۔ "ہر بیس سال بعد بدلنے والی نسلوں" نے غزل کے مسلّمات اور تحریم کا بالکل انکار کرنا شروع کر دیا ہے۔ نئے لوگوں کو اینٹی غزل کے تجربوں میں زیادہ دلچسپی نظر آتی ہے جس میں معنی، تراکیب الفاظ اور طرز پیشکش سب میں غزل کے خوبصورت رخ کا انکار ملتا ہے۔ یہ صورت طنز و استہزا سے پیدا ہوئی تھی مگر یہی اب اصل رنگ بنتی جا رہی ہے اگرچہ اس کی مقبولیت محض لطیفوں کے لئے زیادہ ہے۔ کچھ لوگ اینٹی غزل کو کلاسیکی اور ترقی پسندانہ تحکم کے خلاف ایک ابلتا ہوا غصہ سمجھتے ہیں کچھ لطیفوں کو مقبولیت سمجھ کر جان بوجھ کر ایسے شعر کہتے ہیں۔ کچھ بھی ہو اینٹی غزل کے پیچھے جدید ذہن کی تخریبی سائیکلوجی بھی کام کر رہی ہے جو لوگ اینٹی غزل کے پیچھے، آنے والے غزل کے دور کی تعمیر دیکھ رہے ہیں وہ ایسے روحانی کرب میں مبتلا ہیں۔ جب صرف تباہی کی خواہش ہی مداوا نظر آتی ہے اور اسی تباہی اور کھوکھلے پن کو وہ اردو شاعری

کا نشاۃ الثانیہ سمجھتے ہیں۔ کیا اینٹی غزل، اردو غزل کا خاتمہ کردے گی یا یہی غزل کا اصل رنگ قرار پائے گی۔ اس طرف کسی قسم کا خیال ابھی جدید شاعری کے جدید ناقدوں کا نہیں گیا۔ اگر یہ آنے والی غزل اور پرانی غزل کے درمیان محض ایک پُل کی حیثیت رکھتی ہے تب بھی یہ بات پوچھنے کی ہے کہ ایسے پل سے گزر کر آنے والی نسلیں غزل میں آئندہ کیسے تجربے کریں گی اینٹی غزل کے یا حسیاتی اور سچے جذبات کی غزل گوئی کے ؟ (اس سے بحث نہیں کہ ان کے سچّے جذبات کیا ہوں گے) یا ایسی کوشش غزل کے ارتقار کا تاریخی اور لازمی نتیجہ ہے یا اینٹی غزل، ان گومگو شخصیتوں (Complex individuals) کے شخصی انفرادی افکار کا نتیجہ ہے جو جدید کلچر کی تاریخ میں کوئی حیثیت تو نہیں رکھتے مگر ان کے اس فکری عمل سے جدید شاعری کے ارتقار کا دائرہ بہرحال وسیع ہو رہا ہے اینٹی غزل، غزل جدید میں آؤں گا رڈزم (Avant Gardism) کی حیثیت سے بھی دیکھی جا رہی ہے جیسے 'ادب میں نظریاتی ادعائیت کے خلاف ایک ردّ عمل سمجھنا چاہیے' اور جو اردو غزل میں ایک مہم پسندی کا روّیہ ہے لیکن یہ ردّ عمل جدید غزل کے اس رجحان کو، بظاہر سوا گمراہی اور لایعنیت (Absurdity) کے اندر کچھ نہیں دے سکتا۔ کچھ مثالیں اینٹی غزل کے تجربوں کی یہاں بھی ملاحظہ ہوں۔

چیل نے انڈا چھوڑ دیا ۔۔۔ سورج آن گرا چھت پر ۔۔۔ (محمد علوی)

مجھے کیا غزل خو لیا ہو گیا ۔۔۔ کئی دن سے میں بھی کھڑے پاؤں ہوں ۔۔۔ (〃)

سر منڈاتے ہیں ہم سے آگے خیال ۔۔۔ اپنا پیشہ ہوا ہے حجامی ۔۔۔ (سلیم احمد)

سخت بیوی کوشکایت ہے جہاں نیسے — گاڑی چلتی نہیں گر جاتا ہے پہلے سگنل

(سلیم احمد)

ایک مدت بعد ملے ہو اچھے ہو — تم بھی کیا اب امریکہ میں رہتے ہو

(خلیل رامپوری)

سر پر ٹوپی اور نہ جوتا پیروں میں — کس کی یہ بندوق اٹھائے پھرتے ہو

(خلیل رامپوری)

سورج گنبد چوبنے میں لئے مرغا کھڑا رہا — کھڑکی کے پردے کھینچ دیئے رات ہو گئی!

(ندا فاضلی)

پڑوسی کی چھت پر جو بندر گرا — دھڑا دھڑ مری نیند کا گھر گرا

ذرا ٹھہرا ابّا اِدھر آ گئے — اری سالی جلدی سے جمپر گرا

(کتاب لکھنؤ میں کسی کی غزل شائع ہوئی تھی)

چھت پر پگھل کے جم گئی خوابوں کی چاندنی

کمرے کا درد ہانپتے سایوں کو کھا گیا

(عادل منصوری)

اور اسی طرح کی بہت سی مثالیں اینٹی غزل کے لئے پیش کی جا سکتی ہیں۔

جدید غزل کے ساتھ جو نئی ہوا آئی ہے۔ اس کے ساتھ چند اور باتیں بھی تیزی سے ایوان غزل میں داخل ہو رہی ہیں۔ ہندی الفاظ علامے، دیو مالائی اشارے زبان اور الفاظ کی شکست و ریخت ہندی کے مزاج کے مطابق اردو ترکیب صرفی سے ہٹ کر وجود میں آ رہے ہیں۔ علامے اور

دیو مالائی اشارے میراجی سے چلے تھے۔ مگر جدید شعرا نے میراجی کے مسائے سے ہٹ کر اپنے طور پر ہندی کی فضا کو غزل میں شامل کرنا شروع کیا ہے۔ معلوم نہیں کہ یہ سہل انگاری کی کوشش ہے یا اس میں ڈاکٹر وزیر آغا کی "ارضیت" کو دخل ہے۔ ہندوستان میں تو اس کا جواز یہاں کے نظام تعلیم میں ڈھونڈھا جا سکتا ہے جہاں ہر جگہ ہندی کی فضا حاوی ہے۔ مگر پاکستان میں غزل کے اس رجحان کی تاویل کس طرح کی جا سکتی ہے۔ ناصر کاظمی، ڈاکٹر وزیر آغا، ناصر شہزاد اور بہت سے پاکستانی غزل گو اس نئے طرز کو شوق سے برت رہے ہیں یا تو اسے غالب، مومن اور اقبال کی مشکل پسندی کا ردعمل سمجھنا چاہیئے یا اردو غزل میں گہری جذبات نگاری کا پھر سے احیاء ہو رہا ہے اس لیئے کہ تصنع اور بنوٹ تعقل پسندی اور فکری انداز کے لیئے تو ساز گار ہو سکتے ہیں لیکن جذبات کی زبان دل کی فطری آواز ہی سے وجود میں آتی ہے اس لیئے سہل انگاری جدید شعرا اور خاص طور پر جدید غزل گویوں کا اسلوب بن رہا ہے۔ ہندوستان کے وہ جدید شعراء جو پاکستان سے ہجرت کر کے آئے ہیں وہ بھی یہی انداز یہاں اپنا رہے ہیں۔ اسکا دوسرا رُخ یوں بھی سوچا جا سکتا ہے کہ فارسی، عربی کی استعداد روز بروز گھٹتی جا رہی ہے، اس سبب سے بھی وہ ترکیبیں، علامتیں اور اشارے جدید غزلوں میں کم ہوتے جا رہے ہیں جو ان ادبی ذخیروں سے حاصل کیئے جاتے تھے (عبدالعزیز خالد کو ایک استثنا سمجھنا چاہیئے)

جدید علامتی شاعری میں وطن پرستی کی لہر تقریباً بیٹھ چکی ہے اس لیئے

اس رجحان کو وطن پرستی سے کبھی تعبیر نہیں کیا جا سکتا ہاں مقامی رنگ کسی حد تک غالب آسکتا ہے۔ یہاں یہ بات صرف غزل کی اوپری سطح کو نظر میں رکھ کر کہی جا رہی ہے۔ وہ رجحان اس بحث سے خارج ہے جو گوتم بدھ اور تیرتھنکروں کی زبان سے "بدّھم سرنم گچھامی" کے لحن میں آواز نکال رہا ہے (یہ عبدالعزیز خالد کی طرح ایک استثنا ہے) جسے غزل گو کی نفسیاتی پیچیدگی، تشکیک اور بے اطمینانی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

چمپئی مکھ، رخسار گلابی۔ انکھڑیاں شرمیلی
گاؤں کی وہ من موہنیا ہے کتنی چھیل چھبیلی
(ناصر شہزاد)

پی آئے پردیس سے، صبحیں رنگ تو شاہیں نور
رام آئے بن باس سے، دن ہولی، دیوالی رات

تو سورج کی آنکھ سے جھانکے پل پل وار کرے
میں اک پیڑ کی گھائل چھایا میرا کس پر زور
(وزیر آغا)

بن ساجن کچھ کبھی نہ سہائے، بیٹھے رہنا کام
آنگن کی جامن کو بانچوں یا دیوار پڑھوں
(ندا فاضلی)

جیسی بہت سی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے (اور خود

فراقؔ صاحب کا بھی) کہ یہ طرزِ تکلم فراقؔ کے روپ کی رباعیوں اور ان کی غزل کی سہل انگاری اور تاثیر کی تلاش سے پیدا ہوا ہے۔ یہ بات بھی قابلِ غور ہو سکتی ہے اس میں شک نہیں کہ فراقؔ نے نئی نسل کو بھی کچھ کم متاثر نہیں کیا۔ اگرچہ ان کی فکر و نظر کی دنیا جدید نسل سے بہت مختلف ہے۔

اگر تھوڑی دیر کے لئے مان لیا جائے کہ جدید نسل وہ نسل ہے جس کا ذہن پارہ پارہ ہو چکا ہے۔ جو انکار اور اثبات کے دوراہے پر کھڑی ہے اور جس کی سمجھ میں کچھ نہیں آ رہا ہے کہ اس کا مستقبل کیا ہے، اس لئے ہر طرف ہاتھ پیر مار رہی ہے، جو بقول خلیل الرحمان اعظمی "نہ کافر ہے نہ مومن۔ زندگی زمانہ، انسان تہذیب اور کائنات کی ہر آن بدلتی ہوئی متحرک اور تغیر پذیر حقیقت کو سمجھنا چاہتی ہے، انسان اور فطرت جماعت اور فرد، محبت اور نفرت، ظاہر اور باطن غم اور مسرت، کفر و ایمان کے ناگزیر لیکن بدلتے ہوئے رشتوں کو سمجھ کر زندگی کے آہنگ کو دریافت کرنا چاہتی ہے" اور اوپر کی تمام کوششیں اسی ذہنی افراتفری کا نتیجہ ہیں تو اس نسل کے افکار کا عمرانی تہذیبی اور نفسیاتی مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں۔ جبکہ یہ نسل شعر ہیں ان تمام رشتوں کا انکار کرتی ہے جن کا ذکر خلیل الرحمان اعظمی نے کیا ہے۔ جدید ذہن، زمانہ تہذیب سماجی رشتوں اور کائنات کی ہر آن بدلتی ہوئی متحرک اور تغیر پذیر حقیقت کو ادب اور اپنی فکر و نظر سے دور رکھنا چاہتا ہے کیونکہ اگر وہ اس کا قائل ہو جائے تو لازمی نتیجہ یہ ہو سکتا ہے کہ وہ اور اس کے افکار، ان تغیر پذیر حقیقتوں کے اثرات سے مفر حاصل نہیں کر سکتے اور ان تغیرات کی پرچھائیوں

کو بھی اُسے اپنی فکر و نظر میں منعکس کرنا پڑے گا جس کا وہ منکر ہے کیونکہ ان باتوں کے اثرات، اس کی شدید داخلیت اور صرف بطون کی آگاہی کی نفی کریں گے۔ کیونکہ ان اثرات سے خارجیت وجود میں آئے گی اور پھر ادب "ہجوم" اور "بھیڑ" کے قریب پہنچے گا (جیسا کہ ایک جدید نقاد کا خیال ہے) لیکن "شدید داخلیت اور "بطون کی آگہی کی تلاش کے باوصف، جدید غزل میں خارجیت کی اچھی خاصی فضا پیدا ہوتی ہے۔" جدید غزل، گو خارجیت کا انکار بھی کرتا جاتا ہے لیکن جب داخلیت کی اندرونی تہوں کو متھ کر، خلاؤں کا چکر چیرنے والا راکٹ پک، بٹن، سرکتی جین، گندے انڈے، لاہوری شکر، گاجریں، مربہ، لوکاٹ چٹلا جیسے نہ صرف الفاظ بلکہ ان کے ساتھ وہی خارجی فضا بھی اوپر لاتا ہے تو اسے کس طرح صرف "شدید داخلیت اور بطون کی آگہی"، کہیں گے پیکر تراشی میں یوں سجی ہے پھٹی پرانی امید — شام کے وقت جس طرح رنڈی

جس نے چوری کی تھی سو بچا س پر چھوڑ لائے — جو سڑک پر جا رہا تھا اس کو اندر کر دیا

اچھا تو شادی کر لی — جا اب بچے پیدا کر

جیسی خارجی حالات سے مرتب ہونے ہوئے اثرات کی امیجز ملتی ہیں تو دوسری طرف انسان کا وجود ایک اندھا کنواں، بستر، جو بستر بند میں لپٹا ہے، دریا کی چڑھتی ہوئی موج، سرکس کا گھوڑا اور جانے کیا کیا ہے لیکن جب خارجی حالات کا دباؤ، شدید داخلیت کے کرب میں مبتلا رہنے والے شعراء

اور خالی مکان کے خالقوں پر پڑتا ہے۔ تو پریشان ہو کر ان حقیقتوں کی طرف مڑتے ہیں۔ جن کا ان کے اعوان و انصار، اٹھتے بیٹھتے انکار کیا کرتے ہیں۔ یہ خالی مکان میں رہتے والے اور سمندروں کے خلاؤں میں غوطہ لگاتے والے انسانوں سے دور چلے گئے ہیں لیکن جب ان کے گرد و پیش کے حالات کا شکنجہ انھیں دباتا ہے تو وہ ان حالات سے چشم پوشی نہیں کرپاتے جن کے درمیان یہ ادیب زندہ ہیں۔ محمد علوی اور عادل منصوری سب پر گجرات کے فسادات اپنا اثر ڈالتے ہیں تو غزل میں یہ شکل نظر آتی ہے۔

اوروں کے گھر جلا کے قیامت نہ کر سکا
گھر جل گیا مگر میں شکایت نہ کر سکا

مسجد شہید ہونے کا غم تو کیا مگر
اک بار بھی میں اس میں عبادت نہ کر سکا

میں نے کبھی اپنی موت کو دیکھا قریب سے
اب اسکے بعد جینے کی حسرت نہ کر سکا

سچ ہے وطن سے اپنے محبت نہیں مجھے
شاید اسی وجہ سے میں ہجرت نہ کر سکا

(محمد علوی)

اس غزل کی پیشانی پر شاعر نے یہ عبارت بھی لکھ رکھی ہے۔

"احمد آباد کے فساد کے پس منظر میں"۔

اس کے بعد اب کسی مزید وضاحت کی ضرورت نہیں رہ جاتی۔ جدید ادب کے ایک نقاد شاعر نے ایک مرتبہ ایک نشست میں کہا تھا کہ "مجھے ویتنام میں انسانوں کے مرنے کا اتنا بھی افسوس نہیں جتنا کہ اگر میری عینک گر کر ٹوٹ جاتی تو مجھے اس کے ٹوٹنے کا افسوس ہوتا"۔ کیونکہ ادب کو ان چیزوں

سے کیا واسطہ۔ وہ تو محض ادب ہے"۔ محمد علوی کی اس غزل کی طرف، ان جدید شاعر اور نقّاد کی توجہ دلانا چاہتا ہوں۔ جگر صاحب بھی جو غزل میں کسی خارجی دباؤ کے قائل نہ تھے جب حالات کے دباؤ سے متاثر ہوئے تو ؎

فکرِ جمیل خوابِ پریشاں ہے آج کل　　شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آجکل

دہلی دہرہ دون دکھالی دیہار　　انساں ہے اور ماتمِ انساں ہے آجکل

....

جہل خرد نے دن یہ دکھائے　　گھٹ گئے انساں، بڑھ گئے سائے

آپڑا کچھ وقت ایسا گردشِ ایام سے　　زندگی شرما رہی ہے زندگی کے نام سے

جیسے اشعار انھوں نے بھی نظم کئے۔ اس پر بحث ہو سکتی ہے کہ یہ اشعار جگر صاحب کی تخلیق کا کیسا نمونہ ہیں۔ لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ماحول کی اُبتری۔ ادیب کی پریشان نظری۔ اور تاثر کا سبب بنتی ہے۔ ویتنام کے انسانوں کے مرنے کا غم نہ کرنے والے کے سینے میں جب تک ہٹلر کا دل نہ ہو اس طرح کی بات کیسے کہہ سکتا ہے۔ ہمارے شاعر، نقاد اور جملہ ادیب، علم و ادب کی چاہے جتنی بلند مشعل لے کر چلیں لیکن اگر ان کے دل میں انسانیت کا درد نہیں، تہذیبوں اور سماجی مسائل سے انھیں دلچسپی نہیں، انسانوں کو پیسنے والی طاقتوں سے اگر وہ بے خبر رہنا چاہتے ہیں تو انھیں شاعر اور ادیب کے حلقے سے باہر رہنا چاہیئے۔ وہ کچھ ہو سکتے ہیں لیکن شاعر، ادیب اور فنکار نہیں ہو سکتے۔

جدید شاعر کو خلیل الرحمن اعظمی نے ان تمام ذمہ داریوں کے ساتھ پیش کرنے کی خواہش ظاہر کی ہے کیونکہ وہ اچھی طرح سمجھتے ہیں کہ اگر جدید غزل گو یا شاعر، جدید قدروں کے بنانے یا بگاڑتے ہیں دلچسپی رکھتا ہے تو محض ایک تماشائی کا رول اختیار کر کے نہیں بلکہ ایک اداکار کی طرح جو اگرچہ اپنی اداکاری نہیں دیکھتا مگر تماشائیوں کے چہرے پڑھ کر اپنی ذمہ داریوں سے واقف ہوتا رہتا ہے (یہاں چہرے پڑھنا، پسند و ناپسند سے سمجھنا چاہیے) یہ نہیں کہ وہ کہے کہ ہم محض اداکار ہیں۔ ہم کو تماشائیوں کی دلچسپی سے کیا مطلب، کیونکہ وہ جانتا ہے کہ تماشائی اور شریک کار اداکار، فن کی پیش کش میں دونوں برابر کے ساجھی دار ہیں۔ دونوں ایک دوسرے کا ذوق بناتے اور بگاڑتے رہتے ہیں۔ جدید غزل گو کو جو ذمہ داری حالات، تاریخ اور سوسائٹی نے سونپی ہے۔ غزل گو انھیں اپنے ذہن سے بالکل جھٹک کر اگر خلا میں معلّق ہو جائے گا تو انسانوں سے اس کا رشتہ بھی منقطع ہو جائے گا کیونکہ اس کی شاعری کی جڑیں، انسانی سوسائٹی سے بہت مضبوط طور پر بندھی ہوئی ہیں۔

جدید نقاد، جدید شاعری کو غیر شخصی (Impersonal) بنانے میں کوشاں ہیں۔ غزل، کسی حد تک یوں بھی (Impersonality) رہتی ہے لیکن اس (Impersonality) کی بھی ایک حد مقرر ہے۔ خیال ہے کہ اگر شعر سے شاعر کا تعلق بالکل ختم ہو جائے تو محض فن رہ جائے گا اور شخصیات کی اس میں سے نفی ہو جائے گی اس سے فائدہ یہ ہوگا کہ ادب کو کسی کے شخصی عقیدوں یا مسلک سے تعلق نہ ہوگا۔ (اور اس میں سب سے زیادہ زور سیاسی عقیدوں ہی پر ہے)

اوّل تو یہ بات ہمارے جدید شعرا اور نقادوں کی اپنی خود کی نہیں۔ ایلیٹ، پاؤنڈ، ییٹس، ڈیلن ٹامس، ویلیس اسٹیونس (للّٰہ ان ناموں کو پڑھتے ہیں تعبیر نہ کیجئے گا) سبھی اس خیال کے مبلغ رہے ہیں۔ خاص طور پر ویلیس اسٹیونس صاحب کو اس رنگ سے خاص دلچسپی تھی۔ فیر ول ٹو فلوریڈا (Farewel to Florida) اور لونلی نس ان جرسی سٹی (Loneliness) in Jersey City) ان کی اس کوشش کا نمونہ ہیں۔ اس سے پہلے فلابیر صاحب بھی کچھ اسی سے ملتی جلتی بات کہا کرتے تھے۔ لیکن کیا ایسا ممکن ہے؟ علامتوں کے پیش کرنے میں بھی غزل گو کہاں غائب ہوتا ہے۔ ان علامات کا انتخاب، پھر ان کا اس ماحول اور فضا سے سلسلہ، یہی، شاعر کا عقیدہ بنتے ہیں شاعر کو (Impersonal) بنانے کی کوشش بھی ایک تحریک سے وابستہ ہو جاتی ہے اور ادیب یا نقاد کی یہی کوشش، ادبی عقیدہ بن جاتی ہے۔ یہاں تک کہ "سائے" والی علامت بھی شاعر کی شخصیت اور اس کے مزاج کو لیتے ہوئے شعر میں متحرک رہتی ہے۔ کتنے ہی جامد الفاظ کی عمارتیں اکٹھائی جائیں کتنا ہی نغموں کی فضا سے خیال اور شخصیت کو ختم کرنے کی کوشش کی جائے، انسانی سماج اور اس کے مسائل سے ادیب بھاگ نہیں سکتا بلکہ اس بھاگنے میں بھی سماجی اصول ہی کام کرتا رہتا ہے اور اس طرح کوئی تخلیق غیر شخصی تخلیق (Impersonal creation) نہیں ہو پاتی۔ یہ ضرور ہے کہ غزل کی روایت اور اس کا مزاج براہ راست ترسیل کو زیادہ پسند نہیں کرتے ہیں لیکن ایسے اشارے تو رہتے ہی ہیں جو تفہیم کی منزل میں ذہن کو پہنچا دیتے

ہیں۔ جدید غزل میں (Impersonality) کے وہی اشعار ہمیں متاثر کرتے ہیں جن کا ہمارے ذہن، تجربے اور ذوق مزہ جانتے ہیں۔ اگر ہر طرف غزل میں شعری حیرت ناکیاں ہی صعود کرنا شروع کر دیں تو ادب میں سوائے چیستان کے اور کیا باقی رہ جائے۔

کچھ جدید ناقدین نے (Impersonal) کی بات یہاں تک بڑھا دی ہے کہ اگر انسانی تقریر اور گفتگو میں محض بولتے وقت لبوں کے دائروں کی حرکت، سیٹیاں اور اشارے مفہوم سمجھا دیتے ہیں اور سننے والے یہ سمجھ لیتے ہیں کہ لبوں کے دائرے کون سا لفظ بنا رہے ہیں تو شعر میں الفاظ کی سٹنگ ، کیوں اپنا مافی الضمیر ادا نہیں کر سکتی۔

یہ بات سر رچرڈ پیجٹ (Paget) نے Seven types of Ambiguity میں پیش کی ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ اشارے اور اشارتی آوازیں سیٹیاں اپنے ساتھ بہت سے بنیادی مفاہیم رکھتی ہیں۔ جو تجربے کے ذریعے ایک نسل سے دوسری نسل تک منتقل ہوتے رہتے ہیں۔ اشاروں اور آوازوں کے بھی مفاہیم مقرر ہو چکے ہیں اور ان سے ہمیشہ ایک مطلب لیا جاتا ہے۔ ڈرے اور سہمے ہوئے انسان کے حلق سے جو آوازیں خوف کی حالت میں نکلتی ہیں انھیں سن کر کوئی نغمہ کا تصور نہیں کر سکتا۔ ہاں اگر کچھ لوگوں نے ان آوازوں کے پرائیویٹ مطلب مقرر کر لئے ہیں تو یہ مطلب صرف وہی لوگ سمجھ سکتے ہیں جنھوں نے مقرر کئے ہیں۔ انھیں عمومیت حاصل نہیں

Seven types of Ambiguity—By Empson

ہو سکتی۔ ایسے تمام اشارے پرائیویٹ ہوں گے۔

تن توڑ نقب تاز خبر خام طفل ترش　　جسم جوڑ مکفر قفل ظلم زنگ ظفر وان

فصیح فراسٹ، عزائم بلیغ عنقا میں　　کدام خاک اڈائیم دشت دریا میں

سائے سے اٹھ کے جسم کی جنت سے جا بجا

زنجیر زمہریر میں کالے کنڈل ہوئے

جدید ناقدین ظفر اقبال کے ان شعروں کی ایسی وضاحت کرتے ہیں کہ عقل حیران رہ جاتی ہے (دراصل جدید ناقدین کو شعر کی وضاحت سے زیادہ اپنے علم اور اپنے زعم کی وضاحت مقصود ہوتی ہے) ایک جدید نقّاد نے انھیں ابہام کا بہترین نمونہ کہا ہے اور چونکہ ابہام، غزل کا ایک وصف بھی ہے اس لئے اصرار ہے کہ اس ابہام کو بھی اسی طرح پسند کیا جانا چاہیئے جس طرح غالب کے ابہام کو پسند کیا گیا۔ ظفر اقبال کے آخری شعر کا مطلب افتخار جالب صاحب گلافتاب کے دیباچے میں یوں بیان کرتے ہیں:۔

"سائے۔ کالے کنڈل تلازماتی طور پر اولین گناہ کے محرک، سانپ کو ذہن میں لاتا ہے۔ سائے کالے کنڈل ہو کر گتھم گتھا اور آپس میں دھنسے ہوئے جسموں کی طرف لے جاتے ہیں۔ یہ ایک ساکت تصویر ہے۔ زنجیر زمہریر میں ایک عنصر ٹھوس جسمیت رکھتا ہے اور دوسرا عنصر ایک صفت محض ہے۔ یہ مرکب ایک داخلی کیفیت کا معروضی استعارہ ہے۔ یہاں سے غزل کا بہاؤ داخلی شروع ہو جاتا ہے"۔

یہاں تقریباً تمام معنی، الفاظ کی صوتی کیفیات، ان کی ذہنی مقررہ

اور غیر مقررہ تجسیم اور اساطیری معانی، من مانی طور پر لیے گئے ہیں جو کسی اوّل یا اوسط ذہن کے پڑھے لکھے آدمی کے وہم و گمان میں بھی نہیں آسکتے۔ یہ کہنا کہ الفاظ کی آواز اگر ذہن میں تفہیم (Understanding) کے لیے جگہ نہیں پیدا کرتی تو کلاسیکی موسیقی میں محض آوازوں کے اتار چڑھاؤ سے لوگ گانے کیوں سمجھ لیتے ہیں۔ تو موسیقی محض نغموں اور آواز کا فن ہے۔ راگ، راگنیوں کا جہاں تک تعلق ہے۔ سننے اور سمجھنے والا آواز کے اتار چڑھاؤ اور ایک خاص ڈھنگ سے آواز کے ساتھ گلے کے گھماؤ سے راگ راگنیوں کو پرکھتا ہے، جس کا علم اسے پہلے سے ہے۔ یہی گھماؤ اور مرکیاں، راگ راگنیوں کی زندگی اور ان کا قد و قامت ہیں۔ واقف کار ان کے ہلکے سے ہلکے تغیر کو فوراً سمجھ لیتا ہے اور ان کے نقص کا اُسے علم ہو جاتا ہے۔ الفاظ تو بعد کے سہارے ہیں۔ لیکن شعر میں جہاں الفاظ پہلی شرط ہیں، مفہوم دوسری اور نغمہ و صوت محض ان کے حسن کو دوبالا کرنے کا کام کرتے ہیں، یہاں یہ اصول نغمہ منطبق نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ الفاظ، سامع کے ذہن میں جو اپنی جگہ، اپنی تصویر بنائے ہوئے ہیں۔ وہی تصویر ان الفاظ کے ساتھ اُبھرے گی، تھوڑا بہت ابہام اس تصویر پر پردہ ڈال سکتا ہے لیکن یہ پردہ بہت باریک ہوتا ہے۔ نغمہ و آواز، الفاظ اور معنی کی جگہ کیسے لے سکتے ہیں۔ لفظوں کی جو واقعاتی جمالیاتی اور سماجی قیمت متعین ہے، وہ اگرچہ الگ بھی ہوتی ہے مگر مصرعوں کے بہاؤ میں دوسرے الفاظ کے ساتھ ان الفاظ کا ایک دوسرا تعلق اور توازن بھی بن جاتا ہے اگر یہ توازن اور تعلق قائم نہیں ہوتا تو شعر مہمل ہو جاتا

ہے اسی واسطے محض صوتی آہنگ پر نظر رکھتے، اور معنی سے بے تعلق ہو جاتے ہیں صرف الفاظ کے استعمال سے اگر کوئی معنوی تصویر بنے گی تو بے ربط، بے محل اور بے جوڑ ہوگی۔ ان میں نہ کوئی براہ راست حسیمی خوبی ہوگی اور نہ معنوی۔

وہ تو غزا کے چل رہی تھی مگر
سہما سہما تھا شیر کا خالو

(ظفر اقبال)

سورج کی آب زہر ہے رنگوں کی آب کو
ہے دور تک بخار سا باغوں کے ساتھ ساتھ

(منیر نیازی)

کوئی بینڈ باجا سا کانوں میں تھا
عجب شور اونچے مکانوں میں تھا

(محمد علوی)

لکڑ وین لاگ بن بیٹھی چمن چوک
گل اندر گل اتھوں فوارنے کا

(ظفر اقبال)

کمار پاشی نے اپنی ایک غزل میں معلوم نہیں ایجابی یا انکاری طور پر دلچسپ بات کہی ہے :-

رنگوں کے اہتمام میں صورت بگڑ گئی
لفظوں کی دھن میں ہات سے معنی نکل گئے

اگر کمار پاشی صاحب کا یہ اعلان، جدید غزل کی دانستہ کوشش ہے تو پھر اس سلسلے میں اور کیا کہا جا سکتا ہے۔

انسپریشن ((Inspiration)) کے متعلق کہا جاتا ہے کہ یہ ایک نفسیاتی تجربہ ہے جس میں شاعر اپنی خواہشات کی شعوری کوشش کے بغیر تصورات،

پیکر (امیجز) اوران کے متعلقات کو حاصل کرتا ہے جن کا ایک ذخیرہ اس کے دماغ میں موجود ہے مگر یہ سب شاعر یا ادیب کے ماحول سے گہری وابستگی رکھتے ہیں جن میں شاعر یا ادیب ڈوبا ہوا رہتا ہے لیکن انھیں تخیل سے تخلیق کی منزل تک لانے میں بڑی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے[1] اور جب یہ کوشش تقریباً نا قابل عمل ہونے لگتی ہے تب عجیب و غریب اور غیر مرئی طور پر افہام و تفہیم کے ساتھ ایک نیا راستہ شاعر یا ادیب کو اس مشکل سے نکال لاتا ہے یا پھر یہ تخیل بالکل ایک نئی صورت لے کر جلوہ گر ہوتی ہے جو پہلی کشمکش سے نجات دلا دیتی ہے اور تب نئے امکانات کا ذہن کبھی کبھی تحکمانہ انداز میں شاعر سے خود کو نظم کراتا ہے۔ بے ربط اور متزلزل خیالات، ترتیب اور یقین کی جگہ لے لیتے ہیں!

میرا خیال ہے کہ ادیب کے اشعار اور جدید غزلوں میں بہت سے اشعار بے ربط اور متزلزل خیالات ہیں۔ وہ جس طرح شاعر کے ذہن میں آئے ہیں بالکل اسی طرح بے ربطی کے ساتھ، بغیر کسی عقلی یا فنی حک و اصلاح کے، پیش کر دیئے گئے ہیں۔ انھیں ترتیب، آگہی اور یقین سے تعلق نہیں ہوتا۔ شاعری کے لیے جو Dictation اور Illumination کی بات کہی گئی ہے، جدید شعراء میں، بہت کم کے یہاں یہ صورتیں دیکھی جا سکتی ہیں Dictation کے وہ قابل نہیں اور Illumination کی منزل شاذ و نادر ان کے

---

[1]Some Varieties of Inspiration by G. Ferris Gronkhite (From Aspects of American Poetry)

یہاں آتی ہے اور جن کے یہاں شاذ و نادر یہ صورتیں پیدا ہو جاتی ہیں انھیں جدید غزل گویوں کے زمرے میں شمار نہیں کیا جاتا۔ ہاں بے ربط، متزلزل اور مہمل خیالات کا ایک انبار لگا ہوا ہے جسے چند نا عاقبت اندیش (مگر اپنی عاقبت کی ہر وقت فکر میں رہنے والے) جدید ناقد، سکۂ رائج الوقت بنانے اور ان کی تعبیریں پیش کرنے میں ایڑی چوٹی کا زور لگاتے رہتے ہیں۔ خود ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اپنے مضمون، دی میٹا فزیکل پوئٹس میں لفظوں اور جملوں کے عجیب و غریب استعمال میں، جو محل اور معنی سے بُعد اور ابہام پیدا ہوتا ہے، اس سے پریشانی کا اظہار کیا ہے۔ اگرچہ ایلیٹ کی شاعری میں بھی اس طرح کی من مانی (Arbitrary) توجیہات کی چیزیں بہت ہیں۔ ایلیٹ کی امیجز، ان کے اقتباسات اشارے، ویسٹ لینڈ اور فور کوارٹیٹس میں اسی کے مظہر ہیں، جو انھوں نے اپنے ذاتی اور وقتی طور پہ بنائے ہیں۔ جن کے معنی ان کے اپنے مقرر کردہ ہیں جو قاری کی مدد نہیں کرتے، گیتا، اپنشد، گرجا گھر کے پادریوں کی اصطلاحیں، عام انگریزی کے قاری کے بس کی چیزیں نہیں پھر برنٹ نارٹن (Burnt Norton) سے کسی قصباتی باغ کا تصور کرنا جو اب باقی نہیں رہا، جہاں پہلے خوشیاں تھیں، چہل پہل تھی۔ ایسٹ کوکر (East Cocker) سے اس گھر کا تصور کرنا، جہاں سے شاعر کے آبا و اجداد امریکہ منتقل ہوئے تھے، ڈرائی سالویج (Dry Salvages) کے پہاڑی سلسلوں کو جو میساچوسیٹس (Massachusetts) کے ساحل پر واقع ہیں، ان سے شاعر کے بچپن کی زندگی کا تصور کرنا کس کے بس کی بات

ہے اردو کی جدید شاعری اور جدید غزل میں ایسے ہی ابہام اور اشاروں کی کارفرمائیاں ہیں۔ کچھ لوگ ان میں فرانسیسی اور یونانی، عبرانی، الفاظ اور امیجز شامل کر دیتے ہیں اور چونکہ وہ خود بھی ان زبانوں سے واقف نہیں ہوتے۔ اس لئے اگرچہ ان کی نمائش کا جذبہ تو پورا ہو جاتا ہے۔ مگر قاری اور سامع کی مشکلات میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔

(۳)

جدید غزل کا مطالعہ، لسانی اعتبار سے بھی قابل غور اور دلچسپ ہے۔ زبان کی بناوٹ میں جو تاریخ رفتار زمانہ، چلن اور بول چال کے طریقے شامل رہتے ہیں اور جو کبھی علمی اور کبھی بول چال سے مجلسی اور تہذیبی صورتیں اختیار کرتے جاتے ہیں، انھیں بھی جدید غزل کو نظر میں رکھنا چاہیے۔ غزل نے مختلف اسکولوں کے ساتھ جو کتر بیونت، حک و اصلاح کی صورتیں اختیار کی تھیں، اُن سے قطع نظر بھی، ایک اندرونی رشتہ ان میں اس سماج اور سوسائٹی سے تھا جو اس کی بناوٹ کو بھی متاثر کرتا تھا۔ میرؔ سے لے کر غالبؔ اور پھر داغؔ اور امیرؔ سے لیکر عزیزؔ لکھنوی، حسرتؔ اور اور فانیؔ سے فیضؔ و فراقؔ تک زبان اور الفاظ میں اندرونی تہذیبی اور تاریخی رشتوں کا بہاؤ اچھی طرح دیکھا جا سکتا ہے

نزاکت اس گل رعنا کی دیکھو انشاؔ   نسیم صبح جو چھو جائے رنگ ہو میلا

جیسے شعر کا لفظ لکھنو کی اس فضا کو ظاہر کرتا ہے جو سعادت علی خاں اور غازی الدین حیدر کے لکھنو کی تہذیبی فضا تھی جو داغ کے شعر ؎

غضب کیا ترے وعدے پہ اعتبار کیا
تمام رات قیامت کا انتظار کیا

کی فضا سے بہت لطیف اشاروں کے ساتھ مختلف ہے۔ داغ کی زبان ایک بکھرتے ہوئے لذت پرست سماج کی زبان ہے۔ جس کی بناوٹ اس بے یقینی اور سستے پن کو ظاہر کرتی ہے جو عشق کی دنیا میں اس سوسائٹی میں عام ہو رہا تھا جبکہ انشاء کی زبان زوال آمادہ مگر بظاہر ترقی کرتی ہوئی خوش باش زندگی کی چہکار ہے جس میں شاعر کے دور کے اوپری انتظام کی کسی حد تک شخصی آسودگیاں بول رہی ہیں۔ عزیز کی غزل میں چاروں طرف سے بند اور گھٹی ہوئی فضا اگر نہ ہوتی تو شاید ؎

دیکھ کر ہر درو دیوار کو حیراں ہونا
وہ مرا پہلے پہل داخل زنداں ہونا

میں لفظوں اور فضا کا یہ اہتمام نہ ہوتا۔ اسی طرح فیض اور فراق کی زبان میں جملوں، الفاظ اور ترکیبوں کے اشارے، ایک کھلی ہوئی فضا کی وسعتوں کا اندازہ دلاتے ہیں، جہاں آزادی کی امنگ ہے۔ غزل کی فضا میں اس فرحت کا احساس ہوتا ہے جس کی طرف ہندوستان کی سیاسی اور تہذیبی زندگی گامزن تھی۔ یہ سوچنا کہ غزل جو محض داخلی شاعری ہے، اس پر اس فضا کا کیا اثر ہو سکتا ہے جو شاعر کے گردو پیش ہے، صحیح نہیں۔ کبھی شاعر کی زبان، روایت سے بغاوت کرتی ہے اور کبھی بہت سی تہذیبوں کا احترام بھی لیکن ترسیل اسے اپنے دور کی لسانی بناوٹ سے الگ نہیں ہونے دیتی۔ چاہے خیالات کتنے ہی

پیچ در پیچ راستوں سے ہو کر کیوں نہ چلے ہوں۔ جدید غزل کی زبان میں بھی زبان کے اس تاریخی ارتقا اور تنزّل کو دیکھا جا سکتا ہے۔ جدید غزل میں جو قدیم اور جدید کا ٹکراؤ ہے اس سے غزل کی زبان کہیں اپنے تہذیبی، روایتی اور بنیادی تقاضوں سے الگ ہٹ رہی ہے اور کہیں اس کے کچھ حصے، ان صورتوں کو اپنے ساتھ لئے رہیں اور اس طرح جب جدید غزل کا لسانی تجزیہ کیا جاتا ہے تو ان تجربوں کو الگ کر کے بھی، جو شعر کو محض عجوبہ بنانے کے لئے گئے ہیں، نئی غزل کی زبان میں شکست و ریخت کا بڑا سلسلہ نظر آتا ہے۔ یہاں اس سے بحث نہیں کی جا رہی کہ آیا خیالات زبان کو بناتے ہیں یا زبان خیالات کو خود میں ایک خاص ڈھنگ سے گندھنے پر مجبور کرتی ہے اگرچہ یہ سلسلہ بھی بحث کا دلچسپ سلسلہ ہے۔

نئی غزل نے نئے زبان کا جو استعمال (Usage) روا رکھا ہے وہ اس کا کھردرا پن ہے جو غزل کے مزاج سے دور اور نظم کی روایت سے نزدیک ہے۔ نظم کی روایت جو خاص طور پر جدید نظم میں اپنائی گئی ہے۔ یعنی لفظوں کا غیر محتاط صرف وہی اعراب حرکت و سکون کی بے احتیاطی، وہی نظم کی فضا جس میں جذبات کی بھٹی میں تپے اور تہذیب کی سان پر چڑھے بغیر الفاظ کا ایک ریلا ہے جو جدید غزل کے مصرعوں میں ہر طرف لڑھکتا پھرتا ہے۔ ناتراشیدہ الفاظ کو تراشیدہ الفاظ پر یہ کہہ کر ترجیح دی جا رہی ہے کہ تراش خراش، شاعر کو روایتی اور رسمی بنا دیتی ہے اور ناتراشیدہ الفاظ شعر اور شاعر دونوں کو ہمہ جہت بناتے ہیں۔ زبان میں جس قدر بے ہنگم پن ہوگا اسی قدر غزل جدید سمجھی جائے گی۔ زبان

کے فطری بہاؤ اور تاریخی تبدیلی کے ساتھ غزل میں زبان کی تبدیلی کو قبول نہیں کیا جاتا بلکہ اُسے "لاڈ پیار میں بگاڑے ہوئے بچّے کی زبان" کہا جاتا ہے اور اس بے ہنگم تبدیلی کو "سطحی سرمستی اور سطحی رنجیدہ دلی سے سنجیدہ کیف اور گہرے تفکر کی طرف مراجعت" سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس سے زیادہ سطحی بات اور کیا ہو سکتی ہے اس لئے کہ گہرے تفکر کی زبان کو بھی اسی طرح خیالات کی گہرائی کے انکشافات کے لئے پیچ دیچ، بامعنی اور گہرائی کا اظہار کرنے والے سپنے تلے الفاظ کی ضرورت ہوگی نہ کہ غزل میں الفاظ کا وہ صرف جو حسبِ ذیل اشعار میں ملتا ہے ؎

آج کیوں شور مچا جنگل میں کیا کوئی شہر گیا جنگل میں

(صہبا وحید)

چمگادڑوں کا غول بھی حیران سا لگے خالی حویلیوں میں پریشان سا لگے

پتھر کی چوٹ کھا کے زمانہ گزر گیا بے رنگ سی حیات اک بہتان سا لگے

(عتیق اللہ)

چین سے سگریٹ پینے دے نصیحت بند کر

آدمی پھر آدمی ہے روئی کا گالا نہیں

کس دیو کی نظر سے بنا پتھروں کا شہر اطلا نطس کے روپ میں ویراں گھروں کا شہر

(صہبا وحید)

مجھے کیپ غزل خولیا ہو گیا　　کئی دن سے ہیں بھی کھڑے پاؤں ہوں
(محمد علوی)

بستر میں ایک چاند تراشا تھا لمس نے　　اس نے اٹھا کے چائے کے کپ میں ڈبو دیا

چاروں طرف سے بریکیں لگیں ہارن بج اٹھے　　سڑکوں کے بیچوں بیچ وہ لڑکی ٹھہر گئی
(عادل منصوری)

ہُو، للکار، لک، لشکر لرزاں　　دمک ہونٹھن، گھر، گفتار نے کا
(ظفر اقبال)

اڑ گیا کالا کبوتر مڑ گئی خوابوں کی رَو　　سایۂ دیوار نے کیا کہہ دیا دیوار سے
انڈے ہوں چاہے سارے گندے　　مرغی کب چھوڑتی ہے سیوا
(ظفر اقبال)

آئے تھے جس طرف سے وہ اک دن ادھر گئے
برگد کا پیڑ کٹ گیا، سادھو گزر گئے۔
(مراتب اختر)

گونگے خیال، خواب کی میلی قبا کے روپ
لمحات کے حصار میں کالی ہوا کے روپ
(اجا دید اختر)

شکرؔ ہے لاہوری　　اس لئے ہے یہ شکرؔ
(ظفر اقبال)

دی ہیں یہ گاجریں خدا نے   دے ہاتھ میں صبح و شام رندا
بٹوے میرے کو لے اڑا کون   ڈی۔سی۔آفس کا بس سٹاپا

(ظفر اقبال)

یہ ہے "وہ سنجیدہ تفکر" اور "گہرا کیف" اور "ہر پچیس سال بعد بدلنے والی زبان" جس کی طرف جدید نقاد قاری کو لے جانا چاہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ زبان غزل کے اس مزاج سے ہم آہنگ نہیں جو لسانی تبدیلیوں، مذاق اور مزاج زمانہ کو ساتھ لے کر چلتی ہے۔ زبان کی یہ بناوٹ جس کی طرف بہت سارے جدید غزل گو متوجہ ہیں، نہ غزل کا ماحول قائم کرتی ہے اور نہ وہ کیفیت پیدا کرتی ہے جو جذبات کو متحرک کر سکے یا دلوں میں اتر کر گریبان گیر ہو جائے۔ یہ اکھڑا ہوا لہجہ، یہ بے آہنگی الفاظ کا عجیب و غریب استعمال، زبان کے ارتقائی راستے سے اتنے ہٹے ہوئے ہیں کہ تبدیلی لازمی نہیں بناوٹی اور زبردستی ایجاد بندہ معلوم ہوتی ہے۔

جدید غزل نے جو مزاج پیدا کیا ہے اس میں تاثر کم اور تمسخر زیادہ ہے اور زبان کی بے احتیاطی اسے اس مذاق کی طرف اور تیزی سے کھینچ رہی ہے۔ حروف اور الفاظ کا ایک خاص قسم سے مصرعوں میں ٹھنس جانا، نہ معنویت میں کوئی اضافہ کر رہا ہے اور نہ فنکاری ثابت کرتا ہے۔ پھر لطف یہ ہے کہ ہر جدید غزل گو اپنی جگہ پر ایک قطب کی حیثیت رکھتا ہے۔ خیالات تو الگ رہے لفظوں، ترکیبوں اور اصوات کا جیسا چاہتا ہے اور جس طرح چاہتا ہے اسی طرح صرف کرتا ہے۔ نہ اسے واقفیت ہے اور نہ وہ واقف ہونا چاہتا ہے۔ ہر معیار

اسے تصنع، ہر لفظ (جس سے وہ واقف نہیں)، ایک زنجیر معلوم ہوتا ہے۔ معیار اور اسٹینڈرڈ سے وہ دور بھاگتا ہے اس لئے کہ اس میں اُسے ضابطے کی پابندی کرنی پڑتی ہے اور وہ یہ چاہتا ہے کہ تلفظ، اعراب، حرکت و سکون، جو اُسے معلوم ہیں وہی صحیح تلفظ، اصوات اور اعراب سمجھے جائیں۔ اس افراتفری کا نتیجہ یہ ہے کہ ہر شخص ایک نئی سمت کو منھ اٹھائے چلا جا رہا ہے اور ان لوگوں کو جو اس کی پروا کرتے ہیں یا ان خامیوں کی طرف توجہ دلاتے ہیں انھیں مکتبی، مدرّس، قدامت پرست، جعفر علی خاں اثر اور آنند نرائن مُلّا کہتا ہے لفظوں کی شکست و ریخت کے لئے میر، غالب کے اجتہاد کی مثالیں دیتا ہے لیکن اُس علم اور آگہی کو بھول جاتا ہے جو ان شعرا کا شعار تھے۔

الفاظ کے اہمال اور معنی کی بے ربطی اور الجھاوے کے جواز کے لئے جدید ناقد گیسو دراز، علامتی قصہ نگاروں، سنت گیانیشور اور ایک نانک کے رمزیہ قصوں کو پیش کرتا ہے لیکن فکر و نظر کی اس گہرائی اور انسان کے ان تجربوں کو بھول جاتا ہے جو ان بزرگوں نے زندگی سے حاصل کئے تھے۔ ایک بحث میں تو ایک جدید غزل گو نے یہ بھی کہا کہ غزل کی کوئی زبان ہو ہی نہیں سکتی۔ ہر شخص آزاد ہے جس طرح چاہے الفاظ کا صرف کرے، اور مثال میں اقبال کا یہ مصرعہ پیش کیا۔

"نہ زبان کوئی غزل کی نہ زبان سے باخبر میں"

ان کا قول تھا کہ یہی ہر جدید غزل گو کا نعرہ ہونا چاہیے تبھی صحیح غزل وجود میں آسکتی ہے کیونکہ معیار اور لغات، غزل کو محض الفاظ کا کھیل بنا دیں گے اور ان جذبات کا احترام نہیں کریں گے جو شاعر کے دل میں موجزن ہیں۔

غزل کی زبان پر آج دو سمتوں سے دباؤ پڑ رہا ہے۔ ایک طرف ہندی کا وہ سنسکرت آمیز ماحول ہے جو اردو کے مزاج کے موافق نہیں لیکن جس میں اردو کے نئے طالب علم پل بڑھ رہے ہیں اور جو سنسکرت الفاظ کو عام دیسی سطح پر لائے بغیر اور ان کے اردو مترادفات سے بے خبر ہو کر انھیں شعر کی زبان میں استعمال کرنا چاہتے ہیں۔

دوسری طرف انگریزی الفاظ کے روزمرّہ کی بول چال میں بہتات اور کثرت استعمال کا دباؤ ہے۔ اردو شعر و سخن کے ماحول کا خیال نہ کرنے والے انگریزی الفاظ کو جوں کا توں نظم کر دیتے ہیں۔ چونکہ نظم کی خارجیت میں اس بات کی اجازت تھی اس لیے غزل کی داخلیت میں بھی یہی صورت پیدا کرنے کی کوشش ہے چنانچہ اب غزلوں میں الفاظ کا سیٹ بدلتا ہوا نظر آتا ہے بُک اسٹال، زِپ، بٹن جینز (Jean)، سگرٹ، ٹائی، امپالا (Impala Motor Car)، ریک، آخری شو (Show)، سینما، سوٹ، مفلر، الماری، تیزاب، غزلسٹ (بجائے غزل گو)، بیڈ شیٹ (بجائے چادر)، چائے، ہوٹل، میز، ایریسمک بلیڈ (Erasmic Blade)، ایگ (بجائے انڈا)، اسکارف، ٹی شرٹ، نائیلون کی ساری جیسے الفاظ آج غزل میں عام ہیں۔ اور ان کے استعمال کا جواز کچھ جدید شعرا یوں پیش کرتے ہیں کہ کل روپے میں چونسٹھ پیسے ہوتے تھے آج سَو ہوتے ہیں تو کوئی نہیں چونکتا پھر ایسے الفاظ کے استعمال پر کیوں لوگ چونکتے ہیں۔ پھر یہی غزل کا نیا پن ہے ۔۔۔ یہی بے راہروی ایک نیا راستہ بن رہی ہے۔ چنانچہ حسبِ ذیل نمونے اس کی مثال میں پیش کیے جاتے ہیں ؂

آج کے کاٹھ کے گھوڑے پہ اڑیں اونچی اڑان
کل کے ہر خواب کو الماری میں رکھا جائے
(عتیق اللہ)

یادیں بہت تھیں راکھ بناتے قمر تو کیوں
اس بے وفا پہ ڈال کے تیزاب دیکھتے!
(قمر اقبال)

جیسے جیسے عمر بھیگی سادہ پوشاکی گئی سوٹ پیلا، شرٹ نیلی، ٹائی دھانی ہو گئی
(بشیر بدر)

اس پر بحث کی جا سکتی ہے کہ آج کی زندگی میں جب الماری، سوٹ، شرٹ، روزمرہ استعمال کرتے ہیں تو غزل میں ان الفاظ کے استعمال سے کیا قباحت پیدا ہوگی۔ جب دشمنی میں لوگ ایک دوسرے پر تیزاب ڈال دیتے ہیں، پستول چلاتے ہیں یا گنڈا سے سے قتل کراتے ہیں تو اس کا تجربہ شعر میں کیوں نہ کیا جائے، آخر شمشیر و سناں، دشنہ و خنجر کا استعمال غزل میں معشوق کی ستمگری اور عاشق کی بے بسی کو سمجھانے کے لئے برابر ہوتا رہا ہے لیکن غزل کے مزاج کی داخلیت ابھی تک ان صورتوں کے لئے تیار نہیں۔ ترقی پسندوں نے بھی غزل میں اس خارجی فضا کو داخل کرنا چاہا اور اس سے پہلے بھی کہیں کہیں حسرت کے یہاں اس طرح کے تجربے کئے گئے لیکن کوئی غزل کا مزاج نہیں بن سکا۔ ان الفاظ کے استعمال کو غزل کی انگریزی آواز یا محسوسات سے تعبیر کیا جائے تو یہ محض ایک طرح کا جذباتی لگاؤ (Emotional)

(involvement) ہی ہوگا۔ پھر اکبر الہ آبادی سے جدید غزل کی ایسی ابتدا کیوں نہ سمجھی جائے جن کے یہاں ایسے الفاظ کا فراوانی اور کامیابی کے ساتھ استعمال ملتا ہے۔ غزل میں ایسی ناپختہ صوتیات اور لفظیات کے حامی، غزل کے محدود مشروط پھیلاؤ اور ادب کی نیرنگیوں کو بھول کر محض اُن باتوں پر مصر رہتے ہیں۔ جن سے ان کی دلچسپیاں وابستہ ہیں اور انھیں بے راہ رویوں کا ڈھول پیٹتے رہتے ہیں۔ ایک جدید غزل گو، جدید شاعری کرنے کی ترکیب یوں بتاتے ہیں۔

کیوں سر کھپا رہے ہو مضامین کی کھوج میں

کر لو جدید شاعری لفظوں کو جوڑ کے

(محمد علوی)

اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ جدید شاعری کا معیار کیا ہے؟

زبان کا ہر ایڈونچر یا misadventure غزل کی لفظیات نہیں بن سکتا خواہ انھیں کتنا ہی ابلاغ کے علم پر بلند کیوں نہ کیا جائے۔ ادب کو ایک تہذیب کی تاریخ اور یادداشت کہا جاتا ہے۔ تو غزل اپنی اس ا: بی تہذیب اور یادداشت میں اس طرح ڈوبی ہے کہ اُسے اس طرح کے بچکانے اور ناپختہ تجربے، اس دھارے سے الگ نہیں کر سکتے، جس میں غزل اپنے لوازم اور قید و بند کے ساتھ بہہ رہی ہے ہاں دھارے کا رُخ بدلتے وقت مشروط قسم کی تبدیلی ہو سکتی ہے جو ہوتی رہتی ہے۔ چنانچہ جدید غزل گویوں نے جہاں اس کا لحاظ رکھا ہے اور جن لوگوں نے غزل کے اس تہذیبی مزاج کو سمجھ کر مشروط

طور پر اس کے کینوس کو جدید تجربوں سے وسیع کرنا چاہا ہے اُن کے یہاں کچھ بہت اچھے تجربے بھی اشعار میں ملتے ہیں۔ جن میں علامتوں، ابہام اور الفاظ کے صَرف کی خوبصورت جھلکیاں دیکھی جا سکتی ہیں۔

دیتے ہیں سُراغ فصل گُل کا　　　شاخوں پہ جلے ہوئے بسیرے

(ناصر کاظمی)

اب نہ چوپال، نہ وہ گیت نہ پنگھٹ نہ الاؤ

کھو گئے شہر کے ہنگاموں میں دیہات مرے

(فضیل جعفری)

ابھرتی ہیں راہوں سے کرنوں کی لہریں

سسکتی ہیں پرچھائیاں میرے اندر

(منیر نیازی)

ہوا ہے تیز ہمگر اپنا دل نہ میلا کر　　　میں اس ہوا میں تجھے دور تک صدا دوں گا

(ساقی فاروقی)

اخبار کے صفحات پہ کیا ڈھونڈ رہے ہو

چہروں پہ بھی لکھی ہوئی روداد جہاں ہے

(زبیر رضوی)

سارا عالم ہے اجنتا کی گپھاؤں کی طرح

لڑکیاں شہر میں پھرتی ہیں گھٹاؤں کی طرح

(" ")

چارسو سیل ہوا بھی ہے سنبھلنا بھی ہے
زیست بھی ہے ترے اُڑتے ہوئے آنچل کی طرح
(شاذ تمکنت)

یہ عجب شہر ہے اڑتی ہے یہاں گرد بہت ہی لوگو
ہیں یہاں بھی کسی طوفان کے آثار چلو غم زدہ
(جعفر عسکری)

میں بکھر جاؤں گا زنجیر کی کڑیوں کی طرح
اور رہ جائے گی اس دشت میں جھنکار مری
(ظفر اقبال)

چھپا کے رکھ دیا پھر آگہی کے شیشے کو
اس آئینے میں تو چہرے بگڑتے جاتے تھے
(کشور ناہید)

زلفیں کھولے جنگل جنگل ڈھونڈ رہی تھی سرد ہوا
جانے کون انوکھا اپنے بندھن توڑ کے بھاگا تھا
(کمار پاشی)

ہر شخص کی قیمت ہے بکے جاتے ہیں کتنے
دیکھئے سرِ محفل یہ تماشا کوئی کب تک
(باقر مہدی)

م یولیسیس بن کے بہت جی چکے مگر — یا رو حسین بن کے بھی مرجانا چاہیے

(باقر مہدی)

ہزار بار مٹی اور پائمال ہوئی ہے — ہماری زندگی تب جا کے بے مثال ہوئی ہے

(شہریار)

ہم اس کو بھول جائیں تو دنیا میں کیا کریں

اور یاد بھی رکھیں تو قیامت ہے زندگی۔

(وحید اختر)

سب تنگ نہ تھا بہار کا ایما، صبا کی قید

فصل گل آئی پاؤں سے زنجیر کھنچ گئی

(" ")

ب تھکن پاؤں کی زنجیر بنی جاتی ہے — راہ کا خوف یہ کہتا ہے کہ چلتے رہیے

(معراج فیض آبادی)

شاید کوئی بندۂ خدا آئے — صحرا میں اذان دے رہا ہوں

(سلیم احمد)

وہ بستی ہے جہاں شام سے سو جاتے ہیں سب اہلِ وفا

بے صدائی کا وہ عالم ہے کہ جم جائے لہو بھاگ چلو

(ربانی)

تیرے کرم کی تو ہر سو مہکتی برکھا تھی — ہمیں تھے جن کو ہوا بھیگا پیرہن بھی وبال

(وزیر آغا)

لیکن مشکل یہ ہے کہ ایسے خیالات، الفاظ اور ان کی پیش کش کو جدید نقاد روایتی، ترقی پسندانہ، اور جانے کیا کیا کہتے ہیں۔ انھیں وہی انداز پسند ہے جس میں شعریت کی کمی اور غزل شکنی کی کوششیں ملتی ہیں۔

ہر. برٹ ریڈ نے ایک بار یہ بات کہی تھی کہ "الفاظ کا ادراک دراصل شاعری کا ادراک ہے لیکن الفاظ ذہن کو صوت و نغمہ سے آگے بڑھ کے مرئی پیکروں اور غیر مرئی خیالات (Abstract ideas) کی دنیا تک لے جاتے ہیں اور شاعر شعری تخلیقات کے وقت ان الفاظ کے ڈنک کو نہ صرف صوت و نغمہ کی صورت میں محسوس کرتا ہے بلکہ ان کے مختلف الوان و انوار اور ان کی قوت، المختصر، ان کے معنی کا بھی اسے بخوبی احساس رہتا ہے۔ شاعری صرف الفاظ کی آواز کا نام نہیں بلکہ اس کا بھی نام ہے کہ یہ الفاظ ذہن پر اپنا کیا عکس ڈالتے ہیں۔ یہ آواز کیا اثر پیدا کرتی ہے۔" اور ظاہر ہے کہ آواز اگر معنی سے منسلک نہیں ہوتی تو ان الفاظ کا نہ ذہن پر عکس پڑے گا نہ اثر پیدا ہوگا اور نہ کوئی ایسا تجسیمی پیکر ذہن کے افق پر ابھر سکتا ہے جسے انسانی احساس کی تعبیر کہا جا سکے۔ موسیقی میں یہ ممکن ہے مگر شعر و ادب کی دنیا میں یہ ممکن نہیں۔ غزل کے لئے تو یہ کام اور بھی مشکل ہے۔ وہ بہت زیادہ خارجی ہو نہیں سکتی اس لئے اس کے الفاظ کی دنیا، مختلف رنگوں، اصوات اور انوار کی دنیا تو ہو سکتی ہے اور اسے ہونا بھی چاہیے لیکن الفاظ کی یہ دنیا (Expressive) یعنی اظہاریت لئے ہوئے ہوگی جو محسوسات کے ساتھ ((Feelingly)) اپنا ارتباط کرے گی جس میں وہ بہت من کی اندھی جذباتی طاقت (Blind emotional force)

کے اجزا زیادہ ہوں گے۔ اس طرح الفاظ کو عام شاعری کی دنیا میں بھی اور خاص طور پر غزل کی دنیا میں بہت پھونک پھونک کر قدم رکھنا ہوگا۔ شاعری میں اگر محسوسات نہیں (جو بغیر معنی سے منسلک ہوئے پیدا نہیں ہوتے) تو محض راکھ کا ڈھیر ہے اور غزل تو محسوسات کے بغیر بالکل جسد بے روح بن جاتی ہے۔ اب اگر الفاظ، محسوسات، اظہاریت اور معنی کے بجائے خارجیت کا وہ قالب اختیار کرتے ہیں جس پر علامتوں کی لایعنی تہیں چڑھیں ہوئی ہیں یا ان کے سلسلے تضحیک، چیستانوں یا آواز کی ایسی دنیا سے ملے ہیں جہاں صرف آواز ہی آواز کی گونج سنائی دیتی ہے تو غزل کا تاثر، اس کا حسن، اس کی تہہ داری اور اس کا گمبھیرپن باقی نہیں رہ سکتا۔ الفاظ بھی اپنے پیچھے اپنی ایک تاریخ، ایک سماجی پس منظر، ایک تہذیب کی پرورش رکھتے ہیں۔ یہ بھی درست ہے کہ حالات اور تاریخی سماجی، انقلابات ان کے معنی اور محل استعمال بھی بدلتے رہتے ہیں لیکن یہ بے مصرف نہیں ایسے بھی نہیں کہ ان کے رنگ و آہنگ کو لے لیا جائے اور ان رنگ و آہنگ کے پردوں میں جو زندگی کے تجربے، معنی کی شکل میں چھپے ہیں، ان سے واسطہ ہی نہ رکھا جائے۔ اچھا شاعر چاہے نظم کا ہو یا غزل کا، جدید ہو یا قدیم، ان کی قدر و قیمت کو سمجھتا ہے کیونکہ یہ الفاظ اس کے لئے ایک ایسا آلۂ کار بنتے ہیں جن سے وہ انسانی سماجی زندگی سے تعلق اور ان تجربوں کو واضح کرتا ہے جن سے دنیا گزرتی رہتی ہے۔ ان میں حرکت ہے، سکون ہے۔ زندگی کی بدلتی ہوئی قدریں ہیں۔ تیز اور مدھم ہوتی ہوئی زندگی کی رفتار ہے اور سماجی

زندگی کے نشیب و فراز کا جوہر پوشیدہ ہے۔ ان کا بے ڈھنگے پن سے یا محض تفنن طبع کے لئے استعمال کرنے والا، خواہ وہ کسی دور کا ہو، نہ صرف اپنی بدمذاقی کو ثابت کرتا ہے بلکہ انسانی زندگی سے اپنے اس سماجی اور تہذیبی رشتے کو بھی واضح کرتا ہے جس کے درمیان وہ سانس لے رہا ہے۔ نئی غزل میں الفاظ اور فکر کی بے راہ روی، ہوشیار لوگوں کے ہاتھ میں محض تجربہ نہیں بلکہ اس کا سلسلہ کمٹ منٹ کی اس دنیا سے ہے جس نے شعر و سخن اور ادب کو سماجی اور جمالیاتی طور پر بے اثر، لایعنی اور بے شعور بنا کر ادب کے بااثر (Effective) ہتھیار کو بے اثر بنانے کی سازش کی ہے جن کے ساتھ بہت سے نادان محض تالیاں بجا کر خوش ہونے والے تماشائیوں کی طرح ساتھ ساتھ دوڑ رہے ہیں۔

الفاظ، زبان اور خیالات کی شکست و ریخت کا ایک تجربہ عالمی پیمانہ پر بھی کچھ لوگ کر رہے ہیں انگریز اور امریکی شعرا کے یہاں بھی اس کی صورتیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ امریکی مشہور رسالہ پوئیٹری (Poetry) اس تبلیغ میں بہت پیش پیش ہے۔ اس کے اکثر شعرا، شعر اور نظم کو تصویروں میں قید کر لینا چاہتے ہیں جس طرح کسی زمانے میں عربی اور اردو میں طغرے لکھے جاتے تھے اس شکل میں نظمیں پیش کی جاتی ہیں۔ نظم و ضبط کے ساتھ اسلوب، معنویت، فنی خوبیاں سب کا انکار کر کے جدید ادیب کو آزادی کی راہ دکھائی جاتی ہے۔ زبان اور فن کے اس توڑ پھوڑ کو فرد کے اس پروٹسٹ سے تعبیر کیا جاتا ہے جو اس کی انقلابی بے باکی نے پیدا کیا ہے۔ اس کی مخرذ ہنیت کسی باقاعدگی کو برداشت نہیں کر سکتی۔ اور وہ سوچتا ہے

کر جب اس نے تمام طرز اظہار بحور، اوزان، سب سے پیچھا چھڑا لیا تو وہ زبان ہی کے معاملے میں کیوں کسی کلاسیکی تفہیم یا ساخت کا قائل ہو۔ اردو کے بہت سے ناواقف جدید شاعر اس تحریک کو شاید کسی "جدید نقاد" کے ذہن کی پیداوار سمجھتے ہیں اگرچہ اس کے مبلغین میں مغرب کے ادیب اور شاعر پیش پیش ہیں۔ ہربرٹ ریڈ اور ٹامس منرو جیسے مفکرین نے اس تحریک کو باقاعدہ ایک فن بنانے کی کوشش کی ہے (Avant-Gardism) (آواں گارڈزم) کی اصطلاح اس بات کے لئے استعمال کی ہے۔ ٹامس منرو صاحب اس بات کو بھی تسلیم کرتے ہیں کہ یہ جدید تحریک قنوطی فلسفہ حیات سے متاثر ہے لیکن وہ اسے فن کا زوال تسلیم نہیں کرتے جو سرمایہ دارانہ نظام کے انتشار کا نتیجہ ہے وہ فرماتے ہیں کہ یہ قنوطیت زندگی کی نا آسودگیوں سے وجود میں آئی ہے کیوں کہ انسان نے جو کچھ بھی اپنی طاقت اور مادی صلاحیتوں کے بل بوتے پر آج تک حاصل کیا ہے وہ اس کی خواہشات اور نصب العین سے بہت کم ہے۔ اس طرح یہ فن ادب، زبان اور اس کا حسن سب آج کے انسان کے لئے کارآمد نہیں۔ یہ شکست وریخت ممکن ہے کہ کسی نئی سوسائٹی کا پیش خیمہ بنے اور نئی زبان، سوچنے کے نئے طریقے، اور اس سے فن کا نیا معیار قائم ہو۔ انھیں باتوں کو منرو صاحب آج کی ترقی پسندی اور ادب کی دنیا میں ایک نیا قدم سمجھنا چاہتے ہیں۔ دراصل یہ شعر و ادب کی طرف ہی نہیں بلکہ پوری زندگی کی طرف ایک منفی رویہ ہے جو انسان کو کسی ایک منزل کی طرف گامزن نہیں ہونے دیتا۔ آج کی پوری جدید شاعری کی طرح

غزل میں بھی یہ تجربی تجربے کبھی فن کی صورت اختیار نہیں کر سکتے۔

آواں گارد شاعری نے یورپ میں شاعری کو قافیہ، عروض، بحور اور وزن سے بے نیاز کر دیا تھا، اس پر ہمارے اردو کے جدید شعرا بھی تجربے کر رہے ہیں۔ ادھر کچھ غزلیں منثورہ بھی نظر آنے لگی ہیں جو ظفر اقبال محمد علوی اور عادل منصوری جیسے شاعروں پر بھی قدامت کی مہر لگا کر آگے بڑھیں گی۔ دیکھنا ہے کہ یہ داخلی من مانا پن (Subiective Arbitrationism) یہ بے ثبات اور غیر مستحکم کیفیت کب تک باقی رہتی ہے۔

اب آخر میں تین جدید شعرا کا ایک مطالعہ پیش کیا جاتا ہے جس کے ذریعہ ان شعرا کی تفہیم اور ان کی عملی تنقید کی راہیں متعین کی جاتی ہیں۔ یہ مطالعہ تین مختلف مزاجوں کا بھی مطالعہ ہے جس سے جدید غزل کے سمجھنے میں مزید مدد مل سکتی ہے۔

عمیقؔ حنفی

پتھر تھا، پر پگھل پڑا ہوں — پتھر سے جب لپٹ گیا ہوں
پتھر تراشتا رہا ہوں — پتھر بنا دیا گیا ہوں
پتھرا گئی نگاہ میری — پتھر ہی دیکھتا رہا ہوں
پتھر کی مورتوں کے آگے — پتھر بنا ہوا کھڑا ہوں
پتھر کسی نے جب نہ مارے — سر پتھروں سے مارتا ہوں
آوازِ پاش پاش آئی — لیکن پکارتا رہا ہوں
فرہاد ہوں عمیقؔ لیکن — پتھر سے تیشہ توڑتا ہوں

اس غزل میں پتھر کا لفظ اور اس کے متعلقات کا بار بار اعادہ کرنا، لزوم مالا یلزوم کے ساتھ ساتھ شعر کی فضا میں سنگلاخیت پیدا کرنے کی کوشش ہے۔ پتھر زندگی کی مشکلات کا تمثیلی اشارہ ہو سکتا ہے، اس ماحول کا اظہار ہے جس میں شاعر زندگی گزار رہا ہے۔ دنیا میں پتھر جیسی جامد حقیقتوں سے شاعر ٹکراتا رہا لیکن زندگی سے بجائے ہار ماننے کے، آخر کار زندگی کو شکست دیتا ہے جو ایک امید افزا بات ہے۔ فرہاد کی طرح وہ شکست کو قبول نہیں کرتا۔ آخر کار پتھر، شاعر کے زندگی سے لڑنے کی صلاحیتوں کی علامت بن جاتا ہے اگرچہ پتھر پوری غزل میں طرح طرح کی علامتوں کے ساتھ ظاہر ہوتا رہا ہے۔ اب ہر شعر کی عملی تنقید یوں سمجھی جا سکتی ہے۔

چونکہ اشعار بالا میں غزل کا ماحول ہے اس لئے پہلے مصرعے کا پتھر، عاشق کی زندگی کا مظہر ہے اور دوسرے مصرعے کا پتھر معشوق کی علامت ہے۔ اگرچہ شاعر، سرد و گرم زمانہ کے باعث، سخت اور آسانی سے نہ ٹوٹنے والی شے بن گیا ہے لیکن معشوق کے عشق نے اُسے پگھلا کر رکھ دیا ہے۔ معشوق پتھر اس لئے ہے کہ اس پر کسی کے اظہار عشق یا عشق کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ یہ خیال اور علامت بالکل روایتی ہے اور روایتی ڈھنگ سے استعمال بھی ہوئی ہے۔ ہاں عاشق کا خود کو پتھر کہہ دینا البتہ ایک نئی بات ہے۔ پتھر کا پگھل جانا بھی بالکل روایتی غزل کی رعایت ہے جس میں کوئی نیا پن نہیں۔ ہاں 'پگھل پڑنا' کسی حد تک نیا صرف ہے۔ اگر شاعر نے ایطاء سے بچنے کے لئے 'پگھل گیا' کا روایتی استعمال چھوڑا ہے تو یہ بات بہت معمولی بات ہے۔ لیکن اگر 'پگھل پڑا'،

میں وقت اور Duration کا اظہار مقصود ہے تو یہ بات اچھی طرح پیش ہو جاتی ہے اور محسوسات پر ایک اثر قائم کرتی ہے۔ یہ 'پگھل پڑتے' کی بات اس لمحاتیت کا بھی اظہار ہے جو عشق و محبت کی دنیا میں وقتی طور پر صعود کرتی ہے اور پھر حالات اور امکانات کے ساتھ ختم بھی ہو جاتی ہے۔

دوسرے شعر کے دونوں مصرعے 'شارٹ آف لینتھ' ہیں۔ یعنی بحر سے کم ہو جاتے ہیں۔ بحر پوری کرنے کے لئے یا تو 'تراشتا' کو "ترّاشتا" یعنی 'ر' کو مشدد پڑھا جائے یا پھر اس میں ایک لفظ کا اضافہ کیا جائے یعنی یوں بنایا جائے۔

۶۔ پتھر ہی ترّاشتا رہا ہوں۔ دوسرے مصرعے میں بھی یا تو بنا کو مشدد کرکے 'بنّا' پڑھا جائے یا ۶۔ پتھر ہی بنا دیا گیا ہوں، پڑھا جائے۔ غزل کے اوزان ہیں۔ مفعول۔ مفاعلن۔ فعولن۔ اس شعر میں کوئی Elevation نہیں ہے بلکہ (Depression) ہے۔ مصرعے کا آہنگ بالکل (Flat) ہے اسی واسطے نہ مصرعے اٹھتے ہیں اور نہ شعر میں کوئی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ روایتی غزل کے معیار سے یہ شعر تیسرے درجے کی سطح سے بھی گرا ہوا شعر ہے۔ ہاں جدید ڈھنگ سے سوچنے کے لئے اس میں کئی زاویے پیدا ہو سکتے ہیں۔ یعنی زندگی بھر مصائب اور سختیوں کے درمیان شاعر کی بسر ہوئی نتیجہ کے طور پر شاعر کی حالت ایک بے حس پتھر کی سی ہو گئی ہے جس پر اب مزید کسی غم و الم کا نہ اثر ہوتا ہے اور نہ کوئی خوشی اسے متحرک کر سکتی ہے۔ روایتی ڈھنگ کی غزلوں میں اس طرح کے بہت سے اشعار ملتے ہیں۔ چونکہ اس شعر میں شعری لطافتیں اور فن کی جمالیاتی کیفیتیں بھی نہیں، اس لئے شعر کی فضا میں کسی قسم کی فرحناکی کا بھی احساس

نہیں ہوتا۔ اُجاڑپن یا ریگستان میں بھی جو ویرانی کا ایک حسن ہوتا ہے وہ بھی اس شعر میں ظاہر نہیں ہوتا۔ روایتی غزل میں اسی خیال کی اچھی مثال غالبؔ کا یہ شعر ہے ؎

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہو گئیں

اسی واسطے غالبؔ کا شعر رجائی ہے اور عمیقؔ حنفی صاحب کے شعر میں زندگی کی پسپائیت ابھرتی ہے۔ 'پتھرا گئی نگاہ میری' یہ شعر بھی وزن میں کم ہے۔ وزن پورا کرنے کے لئے مصرعے کو یوں پڑھنا پڑے گا۔ ۶۔ پتھرا گئی گو نگاہ میری یا ۶۔ پتھرا گئی ہے نگاہ میری یا 'پھر اگئی' کو مشدد کر کے 'گئی' پڑھنا پڑے گا۔

پتھرا گئی' فعل کا، اس شعر میں، روایتی صرف ہے لیکن جدیدیت یہ ہے کہ آنکھیں پتھرانا' کے بجائے شاعر نے نگاہ کا پتھرانا نظم کیا ہے۔ روایتی انداز میں نگاہ کا پتھرا جانا، کسی کے انتظار کو ظاہر کرتا ہے لیکن شاعر کی نظم میں یہ معنی نہیں بلکہ وہ سمجھتا ہے کہ دنیا میں ہر طرف پتھر ہی پتھر بکھرے پڑے ہیں جس کے معنی بے حس لوگ ہو سکتے ہیں جن کے ساتھ رہ کر نگاہیں بھی بے حس ہو گئی ہیں۔ پتھروں کو مسلسل دیکھتے رہنے کا یہ اثر نگاہ پر پڑا ہے۔ جدید سنبلیٹی میں اسے دو طرح سے سمجھا جا سکتا ہے۔ ایک تو آئنسکو کے گینڈے کی طرح جس کے کردار کے سر پر آخر کار ایک دن سینگیں نمودار ہو جاتی ہیں۔ دوسری تو ضیح یموئل بیکٹ کے گودو کا انتظار سے کی جا سکتی ہے جو کبھی نہیں آتا۔ تو بہت انتظار کے بعد بھی دنیا کی بے حسی اور کھوکھلا پن بدل نہ سکا۔ یہاں

تک کر آگے کے شعر میں شاعر خود پتھر بن جاتا ہے۔ جب ہر طرف گینڈے گھوم رہے ہوں تو شاعر کے سر پر بھی سینگیں نکل آتی ہیں۔ روایتی توضیح معمولی ہو گی یعنی بے حس لوگوں سے ناامید ہو کر شاعر خود بے حس ہو جاتا ہے یا کچھ بہتر معنی یہ کہ حیرت میں دم بخود رہ جاتا ہے۔ اگلے شعر کا دوسرا مصرعہ پھر وزن میں کم ہو جاتا ہے۔ ۶۔ 'پتھر بنا کھڑا ہوا ہوں'، یہ مصرعہ بھی وزن میں کم ہے ـــــــــ ۷۔ 'پتھر ہی بنا کھڑا ہوا ہوں' ہونا چاہیئے۔ یا پھر 'بنا' کو 'بنّا' پڑھنا پڑے گا اس کے بعد والے شعر میں۔ ۸۔ 'پتھر کسی نے جب نہ مارے، سر پتھروں سے مارتا ہوں' دونوں مصرعے وزن میں کم ہو جاتے ہیں۔ اس شعر کو بھی وزن میں لانے کے لئے

پتھر (ہی) کسی نے جب نہ مارے　　　سر پتھروں سے (میں) مارتا ہوں

ہی اور میں کا اضافہ کرنا پڑے گا۔ معنی کے لحاظ سے اس شعر میں پتھر نے اپنا اعلامتی پیکر ہٹا دیا ہے اور جمادی خصوصیت کا حامل ہو گیا ہے۔ جو صرف چوٹ لگا سکتا ہے لیکن اس چوٹ کے لئے کسی ایجنٹ کی ضرورت ہو گی شاعر کو اپنے مصائب سے نجات بھی مل جائے گی کہ کوئی اسے پتھر مار کر ختم کر دے۔ پتھر مارے جانے کے لئے شاعر کے ذہن میں سنگساری کا تصور ابھرا ہو گا جس کے ذریعہ گناہگاروں کو سزا کے لئے موت دی جاتی تھی۔ دیوانے کو بھی لڑکے پتھر مارتے ہیں لیکن اس پتھر مارنے میں دیوانے کو جان سے مار ڈالنے کا خیال نہیں ہوتا اس لئے شاعر کے ذہن کی رو یہاں تک آکر پلٹ جاتی ہے۔ اسے پہلے ہی خیال میں اپنی خواہشات کی تکمیل نظر آتی ہے مگر وہ بھی ممکن نہیں

ہوتی۔ تاہم شاعر ان حالات میں، جو اس کے گرد و پیش ہیں، زندہ رہنا نہیں چاہتا
اسی ارادے سے اس نے پتھروں سے سر ٹکرایا ہے۔ سر ٹکرانے کے بعد، سر کے چور
ہو جانے کی آواز بلند ہوتی ہے۔ اور 'پاش پاش' کا لفظ بہت اشاری (Suggestive)
ہے مگر یہ شعر بھی وزن میں کم ہو جاتا ہے۔ پہلے مصرعے کو جب تک 'اد ترسے
پاش پاش آئی' نہ پڑھا جائے اور دوسرے مصرعے میں "لیکن (میں)
پکارتا رہا ہوں' یا 'پھر پکارتا' پڑھا جائے یعنی ک کو مشدد کیا جائے تب
مصرعہ پورا ہوتا ہے۔ تاہم اس مصرعے کا مطلب واضح نہیں بلکہ پہلے مصرعے
سے اس کا کوئی ربط پیدا نہیں ہوتا۔ قدیم طریقۂ تنقید میں اسے 'مبہم'
انداز یا ژولیدہ بیانی سے تعبیر کریں گے۔ سوچنے کا جدید طریقہ یہ ہو سکتا
ہے کہ سر کے پاش پاش ہو جانے کے بعد، شاعر کی مرتی ہوئی آواز لوگوں کو
حقیقت کی طرف متوجہ کرتی رہی اور دھیرے دھیرے ڈوبتی گئی یہاں تک کہ
پھر آواز آنا بند ہو گئی اور شاعر نے اپنا نصب العین حاصل کر لیا یعنی موت اُسے
مل گئی۔ غزل کی (Thematic Continuity)
(واقعاتی تسلسل) یہیں پر ختم ہو جاتی ہے۔ آخری شعر نظم کر کے شاعر بالکل
روایتی غزل کا شاعر ہو جاتا ہے۔ آخری شعر کی قطعی ضرورت نہیں تھی۔ اس
شعر نے غزل کی ساری فضا کو منتشر کر دیا۔ ساتھ ہی ساتھ یہ الگ سے لگا ہوا
ایک کوہان بن گیا۔ بے معنی، بے ضرورت، بے حد روایتی۔ فرہاد، پتھر، تیشہ
ساری رعائتیں اس میں موجود ہیں۔ شاعر نے پتھر سے تیشہ توڑ کر اپنے نزدیک
ایک نئی بات کہہ دی مگر یہ بات اردو غزل کی دنیا میں نئی نہیں ہے۔ اگر بات

امرِ واقعہ کے بالکل خلاف ہوتی تو کچھ نیا پن ہو سکتا تھا لیکن یہ بات امرِ واقعہ کے خلاف بھی نہیں کیونکہ پتھر توڑتے توڑتے کبھی کبھی تیشہ ٹوٹ جاتا ہے۔ تو پھر بات کیا ہوئی؟ اردو غزل میں ایسے بہت سے شعر ملیں گے جو امرِ واقعہ کے خلاف بھی ہوں گے مثلاً ؎

نازک دماغیاں مری توڑیں عدو کا دل

میں وہ بلا ہوں شیشے سے پتھر کو توڑ دوں

اب یہاں شیشے سے پتھر کا ٹوٹنا ممکن نہیں (جب تک کہ شیشہ ہیرا نہ بن جائے) یہ بات امرِ واقعہ کے خلاف ہے۔ آخری شعر کا پہلا مصرعہ بھی وزن میں کم ہے۔ اسے یوں ہونا چاہیے۔

فرہاد ہوں {گو / میں} عمیق لیکن پتھر سے تیشہ توڑتا ہوں

مجموعی طور سے غزل کا محاسبہ یوں ہوا کہ قدیم طرزِ فکر کے لحاظ سے یہ غزل تیسرے درجے سے بھی گری ہوئی ہے جس میں نہ کوئی حسن ہے نہ گہری معنویت اور چونکہ اس کے اوزان بھی درست نہیں، اس لئے قدیم معیار پر یہی اس کا سب سے بڑا نقص ہے۔ اس غزل کی لفظیات بھی جدید نہیں اس لئے جدید نقطۂ نظر سے بھی یہ کوئی اچھی غزل نہیں۔ ہاں معنوی جدت اس میں ضرور ہے جس کا ذکر بار بار اس بحث میں کیا گیا۔

ظفر اقبال

(۱)

رہتے ہو متفکر — آخر کیا ہے چکر
دھندا کار میں جھگڑا — ہوئی ہے ایسی ٹکر
کچھ نایاب ہیں پیسے — کچھ مہنگی ہے شکر
اس طوفانِ ہوس میں — کبھی تو ہم کو پکڑ
وہ تو گئی ہے میکے — کیوں بیٹھے ہو ڈبکر
بچ نکلی وہ ظفر سے — کیسا ہے یہ مُنذر

(۲)

نیلے نشے کی لوٹ میں چمکا وہ برق وش — سارے سرور دے گیا بوسے کا نصف کش
نقطے ہیں پورے اصرف تلفظ کا پھیر ہے — پھر بھی قبول کرنے میں اُنکو ہے پیش و پش
کل شاہراہِ شوق پہ ٹریفک رکا رہا — کچھ بڑھ چلا تھا ایسی غلط خواہشوں کا رش
ایسا کہاں تھا آگے حریفوں کا زور شور — آخر کو رنگ لائی مری اسکی چپقلش
بیگم دھاڑتی ہے اُدھر، ناشتے پہ آؤ — اور میں غریب اِدھر ابھی کرنے لگا ہوں برش
بہتر تو ہے یہاں سے بھی اب کوچ کیجیے — دو دن میں عام ہو گئی جو خاص تھی روش
آگے کبھی بے لگام زبھرتے تھے ہم کبھی — پر اب تو بات بات پہ ہوتی ہے سرزنش
تحریرِ دل لکھوں تو چڑھاتے ہیں ناک بھوں — کاری گری دکھاؤں تو کرتے ہیں غش غش

کچھ اس غزل میں قحطِ قوافی بھی تھا ظفر
باندھا سخن کے پیٹ پہ پتھر ہی آخرش

(۳)

اُشکل بیروی، انجان، ایجاد — مگن مبتنقد عجیب اشعارنے کا
گلرفل کرنش لینڈنگ آپ انداز — تعب تخلیق، دم رفتارنے کا
پٹخ، پانی، پرانی پنچویشن — پچ چندن اسیدھ ادکارتے کا
طرز طوفاں اکل احساس رادی — پتن پیلا کرب کردارنے کا
زباں زادوں ملن موقع مناسب — فلک اشگاف ہاہا کارنے کا
طفل تنقیص ہنگامہ ہدت ہال — جگر جلوہ علم بردارنے کا
تلاش انعام، تن تصدیق تیرہ — اسر گرداں ذلیل د خوارنے کا
ظفر بے انت، بڑباتاں بتنگڑ — بطن بے کارنے، بے چارنے کا

ظفر اقبال کی تین غزلیں اس لئے پیش کی گئیں کہ ان کا پورا رنگ سامنے آجائے۔ آخری طویل غزل کا ایک حصہ گلافتاب سے پیش کیا گیا اور پہلی دو غزلیں رسالوں میں سے لی گئی ہیں۔ قبل اس کے کہ ان غزلوں پر بحث کی جائے۔ پہلے نئی غزلوں کے متعلق نئے ناقدین کے چند خیالات پیش کئے جاتے ہیں۔

"ارے صاحب! صرف اس خاطر کہ ہم اس خوبصورت غزال کے بوڑھے حسن کے فریفتہ نہیں رہے، آپ ہمیں گردن زدنی قرار دینے پر تلے ہوئے ہیں۔ صاحب گردن شوق سے ماریے لیکن اس سے پہلے ذرا اپنی فردِ جرم درست کر لیجئے تاکہ آئندہ آنے والی نسلیں آپ کو ایک محض گھسیا قصاب کے بدنما لفظ سے یاد نہ

یہ "آئندہ آنے والی نسلیں" بھی خوب جملہ ہے۔ نئی نسل کے علم کا اسی سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے

سید محمد عقیل

کریں۔ سُنیے ہم غزل کے مخالفین میں سے نہیں۔ اس کے پرانے تصوّر یعنی لفظ تغزل کے مخالفین میں سے ہیں۔ جس طرح ہم ماضی قریب کی تقریباً تمام تر کوششوں کو شعری تعریف سے یکسر خارج سمجھتے ہیں۔ اسی طرح غزل کے دقیانوسی تصوّر یعنی تغزل کو بھی موجودہ دور میں بے معنی قرار دیتے ہیں...... آج ہم غزل کی تکنیک میں ایک نئے الہامی تصور کی تلاش میں منہمک ہیں۔ ہمارے نزدیک غزل، تغزل نہیں۔ ہیئت کا نام ہے۔ یعنی دو مصرعوں کے بندھن کا۔ مواد کے تعین کو ہم غزل کی تعریف میں شامل کرنے کو اُجڈ حرکت سمجھتے ہیں۔ یعنی سر تا سر اَن پڑھ بات۔ ہمارے نزدیک اس صنف کے تحت صرف ایک حقیقی شرط ہے اور وہ ہے صاحب غزل کہتے ہوئے دو مصرعوں میں بات ختم کیجئے اور پھر آگے بڑھئے..... ہمارے نزدیک وحدت تاثر صرف ایک حد تک جائز ہے اور وہ حد ہے غزل میں پریشانی کی تاثیر۔ چنانچہ غزل کا تغزلیہ تصوّر بوسیدہ بے حقیقت اور ناقابل برداشت ہے"۔[۱]

"ہمارے ہاں شعر کا مروّجہ تصوّر یہ ہے کہ شعر وہ ہے جو جلد سمجھ میں آجائے۔ حالانکہ افہام تو ذہنی مدارج کا نام ہے۔ یہ تو ایک ایسا اضافی عمل ہے جس کا کوئی متعین معیار نہیں۔ نئی شاعری کا معیار افہام نہیں.....
..... نیا شاعر تجربے کی تعمیر کے لئے حقیقت کا نیا پیٹرن خلق کر رہا ہے۔ قاری سے اس کا رابطہ تو الفاظ ہی کے ذریعہ قائم ہو جاتا ہے لیکن جب تک قاری اپنے آپ کو الفاظ اور اُن کی مدد سے شعر کی اندرونی ہیئت کے سپرد نہیں کرتا،

۱۔ نئی شاعری کا منشور ص ۴۳-۴۲ ـــ اختر حسین۔ ایک طرف یہ منشور ہے۔ دوسری طرف جدید ناقد کہتے ہیں کہ ہم مینی فسٹو کا ادب نہیں پیش کرتے (سیّد محمد عقیل)

نشا ہڑے چار اکیا کر سکتا ہے۔ شاعر کے الفاظ کی مخصوص ترتیب تو آپ کو تجربے کی شراکت کا کھلا دعوت نامہ ہے لیکن اگر آپ کا پیٹ افہام سے متعلقہ مفروضوں سے بھرا ہوا ہے تو آپ شاعر کو اپنی پیروی کے لئے مجبور کریں گے۔ آپ کے جذباتی ردّ عمل کو شعر ہی میں پیدا ہونا چاہیئے نہ کہ شعر سے باہر پیدا ہونے والے مفروضوں سے۔ خدارا قاری کو عیسیٰ کی بھیڑیں مت سمجھیئے۔ مروّجہ غزل نے پہلے ہی سے اس کے حُلیے کو مسخ کر دیا ہے۔ شاعر اور قاری کے درمیان اصل رشتہ لفظ کا ہے۔ قاری کے لئے لفظ افہام کا ذریعہ ہے۔ شاعر کے لئے یہ ایک تخلیقی تجربہ ہے۔۔۔۔۔۔۔ نئی شاعری کا لسانی پیرایہ اس لئے مروّجہ نحوی حرمتوں اور لسانی برادری کی پیروی نہیں کرتا کہ اس کا تجربہ مختلف ہے۔۔۔۔۔ نئی شاعری میں الفاظ کی معنوی توڑ پھوڑ، نئی تراکیب اور نئے ایمیجز اسی عمل کو پیش کرتے ہیں۔۔۔ نئے شاعر کی لُغت میں تبدیلی، جذباتی محاورہ کے تغیّر کو پیش کرتی ہے۔ نیا لسانی پیرایہ فضا میں معلّق نہیں بلکہ ایک بڑے انقلاب کا مظہر ہے۔۔۔۔۔ نیا شاعر جس لسانی پیرائے کی تشکیل میں مصروف ہے وہ زیادہ لچک دار، وسیع اور تجرباتی ہے۔ وہ ہر طرح کے الفاظ سے شعری اسلوب کی تعمیر کر رہا ہے۔ اس کے لئے کوئی خالص شعری زبان نہیں۔ اردو، فارسی، انگریزی، پنجابی غرض کہ ہر طرح کے الفاظ کو نئے رشتوں میں پیوست کر کے زبان کی نئی جذباتی سطح پیدا کر رہا ہے۔۔۔۔۔ جو مبصّر اس صورتِ حال سے چشم پوشی کر رہے ہیں۔ وہ ذہنی بددیانتی کے مرتکب ہیں ؎ ۱ "

؎ ۱ نئی شاعری کا منصوبہ ــــ از انیس ناگی

نئے شاعر کی جن خلاقانہ صلاحیتوں کا تذکرہ اوپر کے اقتباسات میں کیا گیا، ان کا سب سے اچھا نمونہ ظفر اقبال ہی ہیں۔ پہلی غزل کے الفاظ کا نیاپن اور خیالات کا سیدھا سپاٹ ہونا، تشریح کا محتاج نہیں۔ تیسری غزل کو میں سمجھنے سے قاصر ہوں اگرچہ اوپر کہا گیا ہے کہ 'قاری کے لئے لفظ افہام کا ذریعہ ہے'، مگر میں ایسا قاری نہیں کہ ظفر اقبال کی تیسری غزل سمجھ سکوں۔ دوسری غزل سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ نشہ کی کیفیات میں نیلا نشہ کیا ہوتا ہے یہ سمجھنا مشکل ہے۔ اگر 'نیلا' لفظ سے ذہن نیلی رگوں کی طرف منتقل کر دیا جائے تو کچھ معنی بن سکتے ہیں کہ رگوں سے جب نشے کی کیفیت ختم ہو رہی تھی تب وہ معشوق ملا جس کے نصف کش بوسے نے تھوڑی دیر کے لئے پھر سرور کی کیفیت پیدا کر دی۔ مگر یہ صرف تخیلی جمناسٹک ہے۔ شعر میں اس کا کوئی اشارہ نہیں۔ جدید شعراء کو بانس پر چڑھانے والے ایک نقاد، ظفر اقبال کو ٹی، ایس۔ ایلیٹ کے قریب پاتے ہیں۔ ان کے خیال میں ظفر اقبال بھی ایلیٹ کی طرح Stock Phrases استعمال کرتے ہیں۔ مگر یہ بات درست نہیں۔ ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ میں ابہام کے لئے اشارے، قرائن اور الفاظ کی داخلی خارجی تفہیم Inner Outer Suggestiveness اکثر سطروں کے درمیان مل جاتی ہے۔ چاہے وہ لیڈی فرسکا ...... Laidy Fresca کی نا اُمیدیاں ہوں یا لندن برج کی داستان ہو۔ یا گیم آف چیس (Games of Chess) کی ہیروئن کی نمائشی زندگی، اگرچہ ویسٹ لینڈ' دفتر کے دیرانے میں آوازوں کا ایسا اجتماع ہے جن میں بامعنی

ترسیل، سعی لاحاصل معلوم ہوتی ہے!

دوسرا شعر کسی معنوی الجھن کا شکار نہیں۔ شاعر کا خیال ہے کہ اگر "پیش و پس" کو "پس و پیش" لکھا جائے تو کیا حرج ہے۔ نقطے تو سب اسی طرح ہیں صرف جگہ بدل جائے گی۔ کبھی کبھی یہی طفلانہ بات نئی شاعری میں ایک فلسفے کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یعنی کوئی نیا نقاد اس "طفلانہ بات" کو قدیم سے جدید کی طرف مراجعت سے بھی تعبیر کر سکتا ہے۔ نقطے کی تبدیلی ایک نسل کی ذہنی تبدیلی کا علامیہ، نئے نقادوں کو نظر آ سکتا ہے۔

اس کے بعد کے شعر میں نہ کوئی ماڈرن سنسبلٹی ہے اور نہ نیا تجربہ۔ یہ تجربہ اور خیال غزل کا روایتی انداز ہے۔ ٹریفک اور رَش البتہ نئے الفاظ ہیں اگرچہ انگریزی الفاظ کا استعمال بھی کوئی نئی بات نہیں۔ اکبر الٰہ آبادی کے یہاں ان کا استعمال کثرت سے ہو چکا ہے۔ اس سے اگلا شعر بالکل روایتی ہے۔ معشوق سے ایک طرح کا جھگڑا ہو جانے سے حریفوں کی بن آئی ہے۔ اردو غزل کے ہر دَور میں ایسے ہزاروں شعر ملیں گے۔ "بیگم دَہاڑتی ہیں" والے شعر میں یقیناً "نئی سنسبلٹی" ہے۔ آج کی بھاگ دوڑ کی زندگی، دیر سے سو کر اٹھنے اور پھر ہر جگہ دیر سے پہنچنے کا نقشہ اس میں اچھا ملتا ہے لیکن اس شعر میں غزل کی کوئی کیفیت نہیں۔ یہ تجربہ نثری تجربہ ہے شعری نہیں اور چونکہ اس کے خمیر میں شعریت نہیں اس لئے اس میں کوئی کیفیت بھی پیدا نہیں ہوتی۔ دھاڑنا، اردو میں ہائے ساکن، ابھی تک نظم ہوتا رہا ہے۔ رَدِش، لفظ، الفاظ کو اعراب کے حصار سے نکالنے کے لئے واؤ مفتوح نظم ہوا ہے۔ اسی طرح اگلے تمام قافیے

بھی اعراب کی قید سے آزاد ہیں۔

پوری غزل میں ماڈرنیٹی (Modernity) کم اور ماڈرنزم (Modernism) زیادہ ہے۔ ظفر اقبال کی لفظیات میں نغمہ اور تحت نغمہ دونوں کا فقدان ہے۔ الفاظ کا بے ہنگم اور نیا استعمال ان کی خصوصیت ہے۔ اُن کا ابہام شعروں میں کبھی کبھی ایسے چکر ڈالتا ہے کہ نیا نقاد بھی انھیں سمجھنے میں مجبور نظر آتا ہے۔ یہاں تیسری غزل اسی کی مثال ہے۔ مجموعی طور پر، بے ربط خیالات، غیر شاعرانہ الفاظ کا استعمال، نثری زبان، شعری احترام سے خالی اور وہ بھی ناہموار، نامناسب اور بھدا اسلوب، ابہام در ابہام تعبیریں، تغزل اور غزل کی خود کلامی کے بجائے یاوہ گوئی فکری دیوالیہ پن اور نامعقولیت کی اگر کوئی معقول مثال مل سکتی ہے تو وہ ظفر اقبال کی غزل گوئی ہے۔ شاعری میں اس طرح کے ایڈونچر، شعری مزاج نہیں بن سکتے ہاں شعری فکر کو مجروح ضرور کرتے ہیں۔ یہ استعمال نہ Clustring ہے اور نہ Combination اور ایسی شاعری کی حمایت ایک نسل کو Lesprit de Finesse سے دور لے جانا ہے۔

●

شہریار

آندھی کی رَو پہ شمع تمنا جلائی جائے
جس طرح بھی ہو لاج جنوں کی بچائی جائے

بے آب و بے گیاہ ہے یہ دل کا دشت بھی
اک نہر آنسوؤں کی یہاں بھی بہائی جائے

عاجز ہیں اپنے طالع بیدار سے بہت
ہر روز ہم کو کوئی کہانی سنائی جائے

سب کچھ بدل چکا ہے مگر لوگ ہیں بضد
مہتاب ہی میں صورتِ جاناں دکھائی جائے

کچھ ساغروں میں زہر ہے کچھ میں شراب ہے
یہ مسئلہ ہے، تشنگی کس سے بجھائی جائے

شہروں کی سرحدوں پہ ہے صحراؤں کا ہجوم
کیا ماجرا ہے؟ اُڑ خبر تو لگائی جائے

نازل ہو جسم و روح پہ جب بے حسی کا قہر
اس وقت دوستو یہ غزل گنگنائی جائے

شہریار کی غزل، نئی غزل میں ..... حسن اور تغزل کا اچھا نمونہ پیش کرتی ہے جس میں جدت کے ساتھ غزل کی آبرو کا بھی خیال رکھا گیا ہے۔ اگر ادب، کلچر کی یاددہانی ہوتا ہے تو شہریار کی غزلیں نئے رنگ و آہنگ کے ساتھ غزل کے صحیح کلچر کو پیش کرتی ہیں اور ماڈرنیٹی کی صحیح سمتوں کی نشاندہی بھی۔

غزل میں شمع، چراغ کی لو، چراغ کو آندھی کے مقابلے میں روشن رکھنے کا مضمون نیا نہیں۔ لیکن شمع تمنا کو جنوں یعنی عشق کی علامت بنا کر شاعر نے مصرعے کے ادعائی اور جہد و عمل کے رُخ کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ تغزل کی نرم روی اور نزاکت احساس میں بدل دیا ہے۔ یہ موڑ اور تبدیلی اس لئے بھی قابل قدر ہے کہ "جلائی جلائے" تک پہنچنے کے بعد کوشش اور عمل کا جذبہ تیز ہو جاتا ہے یہاں تک پہنچنے کے بعد اس موڈ کو آگے جانے سے روک لینا آسان نہیں۔ اقبال نے بھی اس خیال کو "ہوا ہے گو تند و تیز لیکن چراغ اپنا جلا رہا ہے" میں پیش کیا مگر وہ اپنے موڈ کے بہاؤ کو روک نہیں سکے (یہاں مقابلہ مقصود نہیں) دوسرا شعر بالکل روایتی ہے اگرچہ شاعر نے تھوڑا سا تصرف ضرور کیا ہے۔ 'بے آب بے گیاہ' مصرعے کی کشش کے لئے بنایا گیا ورنہ 'بے آب و گیاہ' ہی کافی تھا۔ 'دل' جو غم عشق سے بے آب و گیاہ پڑا ہے اُسے غم اور ہجر کے آنسو ہی تشفی بخش سکتے ہیں۔

اگرچہ درد فرماتے ہیں کہ ؎

اطفائے نار عشق نہ ہو آب اشک سے ۔۔۔ یہ آگ وہ نہیں جسے پانی بجھا سکے

مگر یہ دوسری بات ہے۔ یہ روایت شہریار کے یہاں نہیں۔ شاعر کے ذہن میں نہر کا تصور کیوں ابھرا؟ اسے دو طریقوں سے سمجھا جا سکتا ہے۔ لق و دق دشت معمولی بارش سے سیراب نہیں ہو سکتا۔ اسے پانی کا مسلسل بہاؤ ہی سکون بخش سکتا ہے لیکن شعر میں یہ احساس غیر شعوری ہے اور احساسات اندرونی کیفیت کے ساتھ ظاہر ہوتے ہیں اگرچہ الفاظ بیرونی فضا تیار کرتے ہیں۔ جبکہ درد کا شعر رعایتوں اور دوسرے لوازم کی وجہ سے بیرونی فضا کا شعر ہو گیا ہے اگرچہ اس میں عشق کی ابدیت کا تصور اور شعری تاثیر لازوال ہے۔

تیسرے شعر میں کوئی ماڈرن سنسبلٹی نہیں۔ طالع بیدار کو کہانی سنا کر کیوں سلایا جائے؟ اس کا کوئی سبب نہیں معلوم ہوتا۔ کامرانیوں سے عاجز ہو کر، دنیا سے منھ موڑ لینا کوئی اچھا تجربہ نہیں اور نہ اس خیال سے کوئی شعری کیفیت ابھرتی ہے نہ یہ کوئی عام تجربہ ہے۔

چوتھا شعر ایک نئے پن کا احساس رکھتا ہے۔ دنیا بدل چکی ہے لیکن لکیر کے فقیر اسی پرانے راستے پر گامزن ہیں۔ مہتاب میں صورت جاناں دیکھنے کی تمنا رکھنا، طرز کہن پر اڑنے' کی بات ہے جو مناسب نہیں۔ پانچواں شعر زندگی کی طرف ایک منفی رویہ رکھتا ہے اور زندگی سے فرار کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ شراب بھی ہوشمندی کے لئے نہیں بلکہ بے خبری کے لئے استعمال کی جاری ہے کیونکہ زندگی کی تھکن پریشان کن ہے۔ اور شاعر زندگی اور موت کے انتخاب میں سرگرداں ہے۔ اس کے ذہن میں ایک کشمکش جاری ہے۔ 'مسُلہ' کا لفظ

اس خیال کو اور تقویت دیتا ہے۔ اگرچہ اس شعر میں الفاظ کی موسیقیت غیر متوازن (Disarranged) سی ہے۔ شہریار کا اصل رنگ اس میں ظاہر نہیں ہوتا۔ اسی خیال کی سجی ہوئی شکل مجروح کے شعر سے

اپی اپی ہمت ہے اپنا اپنا دل مجروح   زندگی کبھی ارزاں ہے موت کبھی فراواں ہے

میں دیکھی جا سکتی ہے۔

اگلے شعر میں شاعر کا فن پھر سنبھل جاتا ہے۔ پہلا مصرعہ شعری اور معنوی دونوں اعتبار سے بہت اچھا ہے ایلیٹ کی تنقید میں جو......

(Communicable) اور Suggestiveness

کی بات کہی گئی ہے وہ اس شعر میں بہ خوبی ظاہر ہے

'صحراؤں کا ہجوم' کی Collectivism اس کیفیت کو منعکس کرتی ہے جو شہر کی ہماہمی سے پیدا ہوئی بے دلی، اکتاہٹ اور زندگی کی رٹ سے ظاہر ہوتی ہے۔ یہ اجاڑپن، بے کیف زندگی کا اجاڑپن ہے جو شہر کی جگمگاتی جاگتی سڑکوں کے باوجود مجاز کو نظر آیا تھا۔ شہریار نے 'صحراؤں کا ہجوم' لکھ کر اس کیفیت کو متشکل کر دیا ہے۔ لیکن اگر شاعر کا مفہوم یہ ہے کہ دیہات کی زندگی شہر کی طرف منتقل ہو رہی ہے تو مصرعہ بالکل اکہرا اور بے کیف ہو جاتا ہے۔ دوسرا مصرعہ، پہلے مصرعے کی فکری اور فنی بلندی کو نہیں چھو پاتا اور بہت پیچھے چھوٹ جاتا ہے۔ یہ درست ہے کہ تفتیش اور جستجو اسے یہ راز معلوم کرنے کے لئے بے چین کرتی ہے جو فطری ہو سکتی ہے لیکن اس فطری جستجو کو 'صحراؤں کے ہجوم کی لپیٹ' میں آنا چاہیے آخری شعر پہلے مصرعے کے موڈ کی توسیع ہے۔ اسی اجاڑپن کی کیفیت میں ڈھلا ہے جس سے نجات پانے کے لئے شاعر غزل کے آنچل کی پناہ چاہتا ہے۔ "بے حسی کا قہر" "جسم و روح" پر نازل ہو کر اس احساس کو اور تیز کر دیتا ہے۔

ختم شد